L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

ADMINISTRATION ET RÉDACTION

J.-B. BAILLIÈRE ET FILS, 19, rue Hautefeuille, PARIS (6e).

Téléphone: DANTON 96-02 et 03. — C. C. Postaux : Paris 202. — R. C. Seine 7432. — R. P. Seine C. A. 4615

DIXIÈME ANNÉE. — N° 4. — SEPTEMBRE-OCTOBRE 1958

SOMMAIRE

PREMIÈRE PARTIE. — DOCUMENTATION GÉNÉRALE

DEUXIÈME PARTIE. — DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire.

DIXIÈME ANNÉE. — N° 4. — SEPTEMBRE-OCTOBRE 1958

(DATES DE PARUTION : JANVIER, MARS, MAI, OCTOBRE, DÉCEMBRE)

Ont collaboré à ce numéro

J. BEAUJEU, professeur à la Faculté des Lettres de Lille ;
A. BOUTET DE MONVEL, professeur de première supérieure au Lycée Janson-de-Sailly ;
P. BOYANCÉ, professeur à la Sorbonne ;
J. DEFRADAS, professeur à la Faculté des Lettres de Lille ;
P. DEGUISE, professeur au Connecticut College ;
R. GARAPON, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Caen ;
R. LEBEGUE, professeur à la Sorbonne ;
V. LEFEVRE, professeur à la Faculté des Lettres de Bordeaux ;
J. LÉGER, professeur au Lycée Montesquieu de Bordeaux ;
J.-C. MERLANT, professeur à l'Institut francais d'Athènes ;
R. PONS, inspecteur général de l'Instruction publique ;
J. ROBICHEZ, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Lille ;
A. TALADOIRE, professeur à la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence ;
J. VAN DEN HEUVEL, chargé d'enseignement à la Faculté des Lettres de Lille ;
N. WAGNER, professeur au Lycée de Bar-le-Duc.

Prix de l'abonnement : **1.600 f ;** Étranger : **1.800 f ;** le numéro : **370 f**

N. B. — La Direction de la Revue décline toute responsabilité au sujet des opinions émises par les auteurs dans leurs articles

PREMIÈRE PARTIE

DOCUMENTATION GÉNÉRALE

État présent des études sur Benjamin Constant

Les études sur Benjamin Constant ressemblent aux fontaines intermittentes : de longues périodes de sécheresse suivies d'une brusque remontée des eaux; elles s'épanchent alors, mais pour disparaître bientôt. La publication d'un texte tenu longtemps secret dans les archives privées suscite des remous : articles, comptes rendus, livres même se multiplient, puis pendant de longues années c'est le silence, rompu seulement de loin en loin par une étude sur *Adolphe* une fois de plus. Trois ou quatre fois depuis Sainte-Beuve acharné à diminuer Constant, cet intérêt intermittent s'est manifesté : vers 1890 d'abord, après la publication du *Journal intime* préparé — ou plutôt apprêté — par Adrien de Constant, puis vers 1905-1908 avec les volumes de Philippe Godet sur Madame de Charrière, la publication du *Cahier Rouge*, et enfin les thèses de Gustave Rudler. Quelques sursauts autour du Centenaire en 1930, puis quelques travaux isolés au lendemain de la guerre, enfin un nouvel essor est donné par les deux éditions des *Journaux intimes* en 1952 et de *Cécile* l'année précédente. Depuis on s'est davantage occupé de Constant, d'autant que, bien des années après Barrès qui le saluait en 1889 comme un intercesseur, notre époque trouve en lui cette lucidité sans merci qu'elle reconnaît encore comme valeur morale. Mais tout n'est pas dit sur Constant, ni même sur *Adolphe*. L'auteur est difficile, l'un des plus fuyants, des plus contradictoires qui soient, et les instruments de travail demeurent encore souvent insuffisants. Surtout les documents restent encore dans des archives privées. Des progrès considérables ont été accomplis depuis dix ans, puisqu'on a vu paraître de très importants inédits, mais tant que toutes les pièces ne seront pas accessibles, il faudra renoncer à une connaissance intime de Constant autrement que par extrapolation. Voyons d'abord les textes dont on dispose.

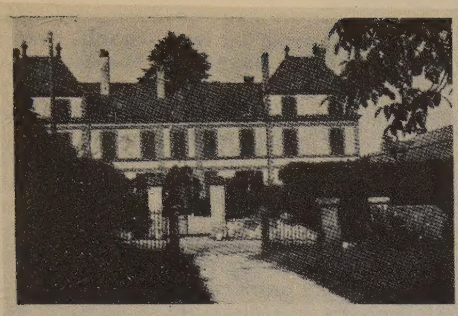
LES TEXTES

Ils sont peu sûrs et incomplets souvent, à l'exception de quelques-uns, en particulier des publications d'A. Roulin. Peu d'écrivains ont été aussi négligés que Constant. A cette omission, une excuse, et de grand poids : l'impossibilité où l'on s'est trouvé pendant si longtemps de consulter les manuscrits. Jusqu'en 1952, il a fallu se contenter pour le *Journal intime* d'un texte non seulement fautif, mal lu, tronqué, mais résumé et même imaginé par les soins de l'éditeur, Adrien de Constant. Ce petit-cousin de Benjamin n'avait eu l'intention de faire paraître que des extraits, mais le texte donné dans la *Revue Internationale*, Rome, t. XIII, 1887, par les soins de sa fille la comtesse de Pückler-Branitz, puis édité en volume en 1895 par Dora Melegari prit le titre de *Journal intime de Benjamin Constant et lettres à sa famille et à ses amis précédés d'une introduction par Dora Melegari*, Ollendorf 1895. Une réédition faite trente ans plus tard : *Journal intime* 1804-1816, *nouvelle édition accompagnée d'éclaircissements biographiques, de notes et d'une introduction par Paul Rival*, Stock 1928, donne le même texte, mais aggravé d'éclaircissements biographiques qui obscurcissent, coupent le Journal et donnent des événe-

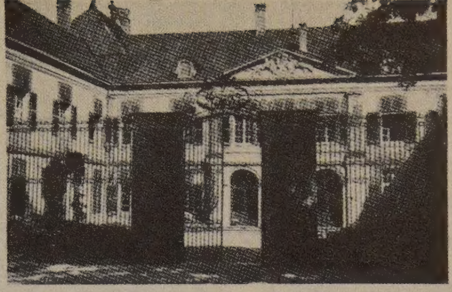
ments une interprétation le plus souvent sans fondement. Mieux vaudrait ne pas parler de ces deux éditions aujourd'hui heureusement dépassées, mais elles ont été la source de toutes les études sur Constant jusqu'en 1945, date de l'édition de M. Jean Mistler, et même 1952, date capitale de l'édition de MM. Roulin et Roth. En 1945 en effet, M. Jean Mistler faisait paraître un *Journal intime précédé du Cahier Rouge et d'Adolphe, établissement du texte, introduction et notes par Jean Mistler*, Monaco, Édition Rocher 1945, qui contenait un très important inédit pour les années 1811-1815, provenant d'une copie partielle effectuée par la demi-sœur de Constant. Louise d'Estournelles. Aujourd'hui encore cette édition garde de la valeur pour son introduction et les notes d'un soin extrême et d'une grande pénétration psychologique. Mais l'édition définitive à laquelle il faut désormais se référer et qui marque une date capitale dans les études sur Constant est celle des *Journaux intimes. Édition intégrale des manuscrits autographes publiés pour la première fois avec un index et des notes par A. Roulin et Ch. Roth*, Gallimard 1952, établie d'après les manuscrits autographes que le baron Marc-Rodolphe de Constant Rebecque avait déposés à la Bibliothèque de Lausanne. Elle donne intégralement, avec un soin minutieux le texte d'un journal-roman : *Amélie et Germaine* du 16 janvier au 10 avril 1803, le journal du 22 janvier 1804 au 27 décembre 1807, enfin le fameux « journal en caractères grecs » du 15 mai 1811 au 26 septembre 1816. Cet événement a été souligné par de nombreux et copieux articles parmi lesquels : Paul Benichou dans *Critique*, vol VIII, nº 2, p, 1027-46, 1952; Pierre Kohler dans *Erasmus*, vol. VI, p. 523-30, 1953 et *Revue de Suisse*, vol. II, p. 93-102, 1952; Jean Mistler dans *Revue de Paris*, vol. LIX, p. 133-35, 1952; Pierre Reboul dans *Annales Universitatis Saraviensis*, 1953. L'intérêt de cette publication est considérable. Elle éclaire la genèse d'*Adolphe* de lumières nouvelles, elle permet de suivre la vie sentimentale de Constant, en laissant à Charlotte de Hardenberg une place fort importante, ainsi que les années de conflits politiques et sentimentaux 1814-1815. Elle permet surtout de se rendre compte avec précision, sur des bases sûres, des travaux littéraires de Constant et de son évolution intérieure. Cependant rien ne permet d'affirmer que Constant n'ait pas rédigé d'autres parties de journal qui dormiraient encore dans des archives inconnues ou inaccessibles. A considérer la manière dont ses papiers ont été partagés à la mort de Charlotte de Constant, revendus par la suite, certains cédés à des particuliers ou prêtés à des mains qui oublièrent de les rendre, on ne s'étonnerait pas de voir apparaître un jour un nouvel inédit.

La correspondance a été presque aussi maltraitée que le journal, mais le mal n'a été que partiellement réparé. D'abord elle est dispersée dans un très grand nombre de livres et de revues qui ont donné un texte rarement intégral, trop souvent fautif ou même fantaisiste. C'est malheureusement là-dessus que se sont fondées jusqu'à ce jour les études sur Constant, c'est ce texte que l'on cite et il en sera ainsi tant qu'un éditeur courageux ne se donnera pas pour tâche une réédition des lettres les plus maltraitées. La correspondance de Benjamin Constant avec sa tante la comtesse de Nassau se trouve en partie dans l'ouvrage de Melegari déjà cité (p. 164-390), en partie dans celui de Jean-H. Menos : *Lettres de Benjamin Constant à sa famille* 1775-1830, précédées d'une introduction d'après des lettres et des *documents inédits*, Savine 1888 (réédition, Stock 1931). On ne peut accorder aucune confiance au texte du second surtout, où abondent les erreurs et même les altérations. Rien de plus dangereux au surplus que ces « choix » qui sous prétexte d'épargner au lecteur des longueurs, sont guidés souvent par le souci « pieux » de ne pas le choquer. Heureusement en ce qui concerne la cousine de Benjamin, Rosalie de Constant, la correspondance a été intégralement publiée dans un ouvrage qui a la même autorité que les *Journaux intimes: Correspondance de Benjamin et Rosalie de Constant*, publiée avec une introduction et des notes par Alfred et Suzanne Roulin, Gallimard 1955, qui corrige Menos (un exemple : Benjamin au moment des Cent-Jours écrit, selon Menos, p. 537, à sa cousine à Lausanne : « Vos fous sont immenses », ajoutant ainsi l'impropre à l'incompréhensible, alors qu'il fallait lire, d'après Roulin, p. 207 : « Nos forces sont immenses »), ajoute des lettres publiées déjà par Louis Thomas dans la *Revue politique et littéraire* t. LII, p. 481-6; p. 519-24, 1914, et surtout quarante lettres entièrement inédites, c'est-à-dire en tout les lettres de Benjamin à Rosalie de 1786 à 1813 et la correspondance échangée entre les deux cousins de 1813 à 1830. Indispensable pour suivre les travaux de Constant, sauf dans la période critique de la crise autour d'*Adolphe*, elle nous montre la sensibilité profonde de Benjamin Constant, bien différente de ce que Sainte-Beuve s'est acharné pendant vingt ans à faire croire à ses lecteurs. /

Une autre publication assez récente et tout aussi importante est celle de Jean Mistler : *Lettres à un ami par Benjamin Constant et Madame de Staël: cent onze lettres écrites à Claude Hochet*, publiées avec une introduction et des notes par Jean Mistler, Neuchâtel, A la Baconnière, 1949. Cette édition complète considérablement le choix de lettres à Hochet donné par G. de Lauris dans *la Revue*, série 4, t. L, p. 1-18; 151-9 en 1904. L'éditeur a publié tout ce qu'il a pu avoir entre les mains de lettres entre 1800 et 1814, mais il ne cache pas que cette correspondance



Le château de Coppet,
véritable demeure pour B. Constant de 1794 à 1810.



La cour intérieure du château de Coppet,
et la grille du parc.

est incomplète. Cependant d'un très grand intérêt, elle aide à suivre l'évolution intellectuelle de Constant, et en particulier l'élaboration de *La Religion.*

Au cours des dix dernières années ont paru aussi deux compléments importants à la Correspondance : un article de M. Jean Mistler *Benjamin Constant et Madame Récamier* (*La Revue* [*RDDM*], t. V, p. 81-96, 1950) qui donne quatorze lettres inédites que Mme Lenormant avait omises dans son édition de 1882, écrites entre 1814-1816 en pleine crise de passion. Et surtout un inédit qui apporte des précisions sur l'attitude politique de Constant en 1813-1814 et qui selon l'éditeur montre que *l'Esprit de Conquête*, œuvre de circonstance, a été rédigé beaucoup pour servir la propagande de Bernadotte au moment même où le roi de Suède aspirait à la succession d'un Napoléon déjà bien chancelant : Bengt Hasselrot : *Lettres à Bernadotte, sources et origine de l'Esprit de conquête et de l'usurpation*, Copenhague, Lumo 1950 et Genève, Droz 1952.

Pour le reste — et ce reste est immense — pas de travaux récents.

Pour la vie sentimentale de Constant, la part du publié est cependant assez belle à l'exception de l'essentiel : la correspondance avec Madame de Staël. Celle-ci fut, on s'en doute, considérable. Une liste de ses papiers écrite de la main de Constant l'année de sa mort ou peu auparavant note six cartons de ces lettres. Que sont-elles devenues? On sait qu'après la mort de Constant, elles furent réclamées par Albertine de Broglie, fille de Mme de Staël, qu'elles durent parvenir en sa possession, mais peut-être pas toutes, et que la tradition veut qu'elles aient été brûlées. Mais on ne saurait rien affirmer. Le seul fait certain est le secret constamment gardé par les héritiers de Mme de Staël sur les pièces ou l'existence de pièces intéressant les relations de Benjamin Constant et de Mme de Staël, considérées comme une affaire privée. Sainte-Beuve, toute sa vie, et sur la fin encore en 1867, souhaitait pour la gloire même de celle qu'il admirait, que le secret fût levé. Il ne reste cent ans après, qu'à formuler le même vœu. Cependant une trentaine de ces lettres, restées en possession de Charlotte de Constant et parvenues à ses héritiers, finirent par être publiées, partie en traduction allemande en 1889, la plus grande partie en traduction anglaise dans une revue de New York, à la demande du comte d'Haussonville. Elles ont été enfin reprises dans une bonne édition par Paul Léon avec une addition de trois d'entre elles retrouvées par M. Mistler à Vienne où la censure les avait interceptées : *Lettres de Madame de Staël à Benjamin Constant publiées pour la première fois en original par Madame la baronne de Nolde avec une introduction et des notes par Paul Léon. Avant-propos de G. Rudler*, Kra 1928. Elles concernent surtout les discussions d'argent qui aigrirent leurs relations entre 1813 et 1816.

Les autres amies de Constant ont eu meilleur sort : en 1881, Mme Lenormant faisait paraître des *Lettres de Benjamin Constant à Madame Récamier* 1807-1830, *publiées par l'auteur des Souvenirs de Madame Récamier.* Vingt ans auparavant, elle avait obtenu par décision de justice l'arrêt de la publication de 76 de ces lettres effectuée par Louise Colet. Celle de Mme Lenormant n'est pas intégrale; M. Mistler a pu la compléter partiellement en 1950 (voir ci-dessus). M. Levaillant qui fait assez souvent revivre B. Constant à Coppet dans son livre *Une amitié amoureuse, Madame de Staël et Madame Récamier ; lettres et documents inédits*, Hachette 1956, a publié dans la *Revue de Paris*, sept. 1957, p. 39-62 : *Benjamin Constant et Madame Récamier, les Mémoires de Juliette* dont il donne pour la première fois tous les fragments qui ont pu en être retrouvés. Son tout récent ouvrage : *Les Amours de Benjamin Constant*, Hachette, 1958, de lecture agréable,

passe en revue les liaisons successives de Benjamin, et donne surtout un récit détaillé, presque jour par jour, de sa passion pour Juliette Récamier en 1814-1815. Il conclut, dans la ligne de la tradition, que son héros « n'a guère été qu'un velléitaire du cœur ».

La correspondance avec Mme Lindsay sembla donner en 1930, la clef d'*Adolphe: L'inconnue d'Adolphe; correspondance de B. Constant et d'Anna Lindsay, publiée par la baronne Constant de Rebecque*, Plon 1933 et RDM 1930-1931. Aujourd'hui cependant, depuis les révélations des *Journaux intimes* et de *Cécile*, il paraît difficile d'identifier encore Ellénore avec Mme Lindsay.

Les *Lettres de Julie Talma à Benjamin Constant publiées avec une introduction biographique et des notes par la baronne Constant de Rebecque*, Plon 1933, sont un complément indispensable à la correspondance Lindsay; elles éclairent les relations entre Constant et Mme Lindsay, et Julie Talma que Constant a si fort aimée d'amitié est peut-être la femme qui l'a compris avec le plus de lucidité et de sympathie dans ces années difficiles.

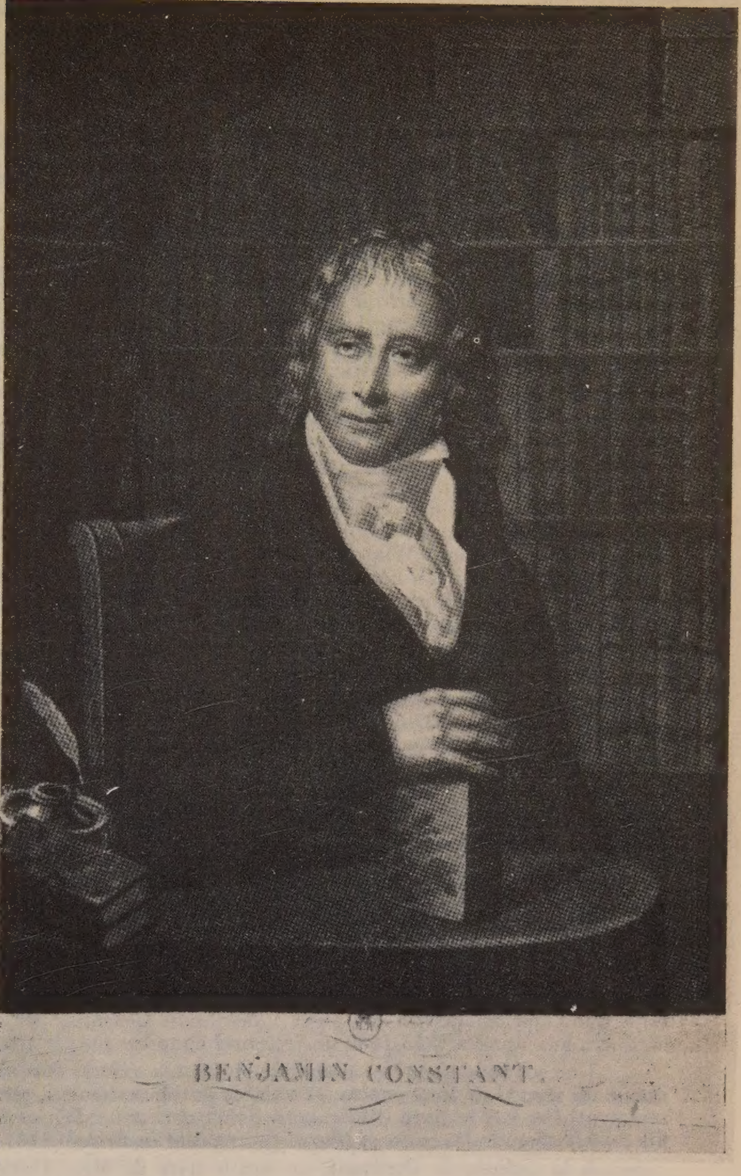
Les vingt dernières années ont vu peu à peu réhabiliter Charlotte qu'il était de tradition depuis Sainte-Beuve de tourner en ridicule. De la masse des lettres qu'elle a adressées à Benjamin, ont été extraites une centaine de pages qui révèlent son intelligence, sa sensibilité et son dévouement passionné : *Lettres à Benjamin Constant*, Revue des Deux Mondes 8e per.; t. XXI, p. 50-79, 336-69, 605-35, 1934. L'ensemble a été utilisé et abondamment cité par Mme Dorette Berthoud dans sa biographie *La seconde Madame Benjamin Constant*, Lausanne Payot 1943, qui constitue une véritable publication d'inédits.

Depuis qu'on ne réduit plus Constant à n'être que l'auteur d'*Adolphe*, sa correspondance avec ses amis a pris un intérêt beaucoup plus vif; c'est avec eux qu'il échange des idées, à eux qu'il confie les inquiétudes de sa vie intérieure et les soucis de son travail qui furent tout de même pour lui l'essentiel. La liste des noms et les renseignements donnés par G. Rudler dans sa *Bibliographie critique de Benjamin Constant*, Colin 1908, p. 24 et sq. (Fauriel, les Huber, Villers, etc.), appellent aujourd'hui des additions : les *Lettres à Prosper de Barante* parues dans la Revue des Deux Mondes, per 5, t. XXXIV, p. 241-72, 528-67, 1906 devaient être complétées et réunies en un volume. Ce travail n'a jamais été fait et des coupures subsistent. Écrites pour la plupart entre 1805 et 1813, elles nous renseignent sur la crise morale et religieuse de Constant autour de 1808, sur *Wallenstein*, et sur l'éternel *De la Religion*, ouvrage dont il est beaucoup question aussi dans les *Lettres à Böttiger* présentées par F. Baldensperger dans la *Revue Politique et Littéraire*, 5e série, t. IX, p. 481-6, 1908, et dans les *Lettres à Philippe Albert Stapfer*, publiées par G. Rudler dans les *Mélanges Vianey*, p. 321-33, 1934. Enfin, publiées et commentées par G. Rudler encore, les *Lettres de Benjamin Constant à Monsieur et Madame Degérando* dans la Bibliothèque Universelle, t. LXIX, p. 449-85, 1913, sont aussi un choix; les plus significatives sont des témoignages sur l'attitude politique de Constant en 1814-15 et sur sa passion pour Mme Récamier. Plus récemment M. Carlo Pellegrini faisait paraître dans *Pegaso*, t. IV, p. 641-60, 1932 : *Lettere inedite di B. Constant al Sismondi;* reprises plus tard à la suite de son volume *Madame de Staël con appendice di documenti*, Florence, Le Monnier 1938, recueil de lettres écrites surtout entre 1803 et 1815, présentées dans un commentaire suivi.

Mais une part de la correspondance reste encore inédite ou inconnue. Chaque lettre envoyée ou reçue est notée dans le *Journal abrégé* de 1804 à 1807. Une simple comparaison avec ce qu'on possède montre tout ce qui nous manque. Même la correspondance avec Mme de Charrière, principale source de la plupart des travaux sur Constant, n'est pas publiée intégralement; il faut la rechercher dans Sainte-Beuve : *Benjamin Constant et Madame de Charrière*, Portraits littéraires, t. III, dans Philippe Godet : *Madame de Charrière et ses amis*, Genève 1905, ou dans la thèse de G. Rudler *La jeunesse de Benjamin Constant*, Colin 1908. C'est dire les lacunes et les imperfections des moyens de travail.

Le texte des ouvrages est souvent difficile à se procurer, à l'exception, naturellement d'*Adolphe*, tant de fois réédité, mais dont on retiendra pour le texte deux ou trois bonnes éditions critiques : celle de G. Rudler : Manchester, Imprimerie de l'Université, 1919, rééditée en 1941; celle de J. Bompard : Les Belles Lettres 1929, et tout récemment celle de A. Roulin dans les *Œuvres de Benjamin Constant*, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 39-117. Le même volume contient *Cécile, ibid.* p. 171-219, publiée déjà en 1951, ainsi qu'une édition nouvelle du *Cahier Rouge, ibid*, p. 121-167, établie sur le manuscrit original et qui corrige les fautes de lecture de l'édition de 1907. Ce volume des *Œuvres* procuré par A. Roulin constitue donc désormais un texte de référence. Il contient aussi *De l'Esprit de conquête et de l'usurpation* dans le texte de sa première édition parisienne d'avril 1814, avec les variantes des autres éditions. On y trouve aussi deux articles parus dans la *Revue de Paris*, t. VII, 1829, et jamais réimprimés depuis :

A l'occasion d'une tragédie allemande de Monsieur Robert, intitulée « Du pouvoir des préjugés ». Ce sont des réflexions sur la tragédie, conçue comme un conflit entre l'individu et la société, et qui complètent les idées développées peu de temps auparavant dans *De la guerre de trente ans, De la tragédie de Wallstein, par Schiller et du théâtre allemand,* article qui figure également ici, mais qui se trouvait dans les *Mélanges de Littérature et de Politique,* Paris 1829, et qui reprenait en l'élargissant ses *Quelques réflexions sur la tragédie de Wallstein et sur le théâtre allemand* souvent reproduites depuis 1809. Ce précieux petit volume comprend également quelques articles des *Mélanges de Littérature et de Politique* dont l'ensemble n'a jamais été réimprimé, ainsi que des extraits d'ouvrages et de brochures recueillis sous le titre de *Cours de politique constitutionnelle,* Paris, Plancher 1818-19, dont l'édition la plus utilisable, avec introduction et notes, est celle d'Édouard Laboulaye, Paris, Guillaumin 1861 et 1872. Les *Mémoires sur les Cent-Jours* n'ont pas été réédités depuis 1829. M. Jean Mistler prépare de cet ouvrage une édition critique. Mais des textes mineurs ont été soigneusement mis au jour, comme le *Siège de Soissons,* poème héroï-comique antinapoléonien publié par V. Waille, Poligny, Cottez 1892, sur le manuscrit de la bibliothèque de Poligny qui n'est d'ailleurs plus aujourd'hui le seul connu, et les *Chevaliers,* « roman héroïque » composé par Constant pour son père en 1779 et publié par G. Rudler chez Kra, 1932. Il reste encore une part considérable de l'œuvre dispersée dans de nombreux journaux ou revues : le Constitutionnel, le Courrier français, le Temps, le Moniteur, le Journal des Débats, la Minerve française, la Revue de Paris, d'autres encore. Les nombreux discours prononcés après 1827 n'ont pas non plus été recueillis puisque les *Discours à la Chambre des Députés* ne contiennent pas ceux des trois dernières années.



L'homme d'étude : B. Constant dans sa bibliothèque.
(Dessiné et gravé par Esbrard. Cabinet des Estampes. B. N. Sans date. Peut-être du temps de l'Empire).

En résumé, nous sommes loin d'avoir une édition satisfaisante ou seulement une édition qu'on puisse se procurer des textes si variés de Constant, et même des grands textes. Mais un effort considérable a été fait depuis une dizaine d'années et il faut espérer qu'il sera poursuivi.

ÉTUDES GÉNÉRALES

Les études d'ensemble sur Constant ont été en partie viciées jusqu'en 1952 par l'inexactitude du texte du Journal; elles se sont souvent laissé orienter par Sainte-Beuve qui a faussé le personnage et l'œuvre. Depuis l'article fameux de 1844 sur *Benjamin Constant et Madame de Charrière*, Sainte-Beuve s'est acharné sur lui dans *Un dernier mot sur B. Constant* en 1845, *Benjamin Constant; son cours de politique constitutionnelle* 1862, et *J. J. Coulmann; Réminiscences*, 1864. Cette inimitié et les procédés étranges du critique ont été sévèrement commentés par G. Rudler dans la préface de sa thèse *op. cit.* p. 1-27, et dans la *Revue d'Histoire Littéraire*, t. XII, p. 177-203, 1905 : *Un portrait littéraire de Sainte-Beuve. Notes historiques et critiques*, tandis que M. Jean Bonnerot explique les erreurs du premier article par la hâte de Sainte-Beuve pressé par son élection à l'Académie (*Bibliographie de l'œuvre de Sainte-Beuve*, t. I, p. 347-58, 1937). La légende est tenace : Constant, cynique et glacé, se moque de tout et de lui-même; ce sont les femmes qui ont mené sa carrière littéraire et politique; sa seule œuvre valable, *Adolphe*, écrite sur le thème « je voudrais aimer », trouve son explication dans les querelles avec Mme de Staël. Depuis ce temps on n'a guère cessé de voir en l'auteur d'*Adolphe* l'impuissance à aimer, à vouloir, à croire, un sceptique qui se distrait des cartes par la politique en soutenant à la Chambre des idées auxquelles il ne croit pas. C'est ce personnage qu'évoquent bien des préfaces ou livres élégants et fins, mais de seconde main. Le jeu des contradictions psychologiques invite aux analyses ingénieuses et aux formules brillantes. On a fait beaucoup d'esprit sur Constant; citons les volumes de L. Dumont Wilden : *La vie de Benjamin Constant* (Vie des hommes illustres), Gallimard 1930, pour qui son héros « sceptique et raté de génie ne réussit en somme que son enterrement », de A. Fabre-Luce : *B. Constant*, Fayard 1939, spirituel et désinvolte, de A. de Kerchove : *B. Constant ou le libertin sentimental*, A. Michel 1950, plus disposé à la sympathie pour « un individu vaincu par la vie... qui n'a pas vécu mais s'est efforcé de vivre ».

Pour reprendre plus avant, aux sources, c'est après quelques essais de réhabilitation de Paul Bourget dans sa préface à *Adolphe*, Paris, Dent 1889 et dans les *Essais de philosophie contemporaine*, t. I, p. 27-33, 1901, dans une préface aussi d'Anatole France à *Adolphe* et surtout dans le très beau passage de Barrès : *Un homme libre: les intercesseurs, méditation spirituelle sur B. Constant*, 1889, qu'en 1908 les études sur Constant font un progrès définitif avec la thèse de G. Rudler : *La jeunesse de Benjamin Constant* 1767-1794, fondée sur une très bonne documentation, parfois même excessive dans ses détails. Il y montre l'évolution morale de Constant qui développe son égoïsme et touche le fond du pessimisme peu avant sa rupture avec Mme de Charrière, pour se « relever » alors vers l'altruisme et une maturité mieux marquée. Thèse un peu systématique qui corrige Sainte-Beuve à maints égards, et qui pourtant paradoxalement a peut-être aidé à la méconnaissance de Constant. Car tout comme Sainte-Beuve, c'est la période des relations avec Mme de Charrière qu'a analysée Rudler; et comme, depuis, on s'est largement inspiré de ses recherches, c'est à partir du Constant de la jeunesse qu'on prétend tracer un portrait de l'homme tout entier. Déséquilibre et injustice, voilà le résultat. Même un livre aussi sérieusement documenté sur la partie allemande : Weimar, Charlotte de Hardenberg et *Wallenstein* que celui de Joseph Ettlinger : *Benjamin Constant, der Roman eines Lebens*, Berlin 1909, consacre aux années 1815-1830 un très bref chapitre sous le titre « letzte Jahre » !

Une solide biographie, à laquelle on peut se reférer encore aujourd'hui, bonne parce qu'elle donne un recueil de faits exacts, et valable paradoxalement, par son impuissance même à établir une synthèse, est le livre d'Élizabeth Schermerhorn : *Benjamin Constant : his private life and his contributions to the cause of liberal government in France* 1767-1830, Londres, Heinemann 1924.

A la défense de Constant, on lira le livre de Mme Dorette Berthoud, qui, après Charles Du Bos, en 1944, combattait pour une plus juste appréciation de l'homme et l'œuvre : *Constance et grandeur de Benjamin Constant*, Lausanne, Payot 1944. Elle y soutient l'idée de l'unité profonde de la pensée et de la vie de l'écrivain, son amour de la liberté et de la justice, son inquiétude métaphysique, et consacre deux chapitres à son attitude religieuse. Parmi les essais critiques parus depuis une dizaine d'années, deux surtout ont apporté des vues neuves : celui de Charles Du Bos : *Grandeur et misère de Benjamin Constant*, Corrêa, 1946, qui remonte en fait à des conférences prononcées en 1932-33, et dont le premier chapitre, le meilleur, avait déjà paru en 1934 dans *Approximations*, 6e série, p. 161-93. Ch. Du Bos, en partant de quelques textes essentiels, oppose à la légende du sceptique et du libertin, un Constant déchiré, sévère envers lui-même, « martyr de la pitié pour autrui », met en relief sa « religion de la douleur ». Quelques chapitres se perdent dans les détails biographiques, mais les analyses des rapports avec Mme de Staël, sur la pensée de la mort, l'intermittence des sentiments, en font un des meilleurs livres d'ensemble jusqu'à

ce jour. Cette interprétation a été vivement critiquée par Francis Jeanson : *Benjamin Constant ou l'indifférence en liberté*, dans *les Temps Modernes*, juin 1948 : la lucidité de l'auteur d'*Adolphe* est dénoncée comme « mauvaise foi », son ennui comme une fuite devant l' « engagement », ses remords comme un « alibi », ses « choix » comme une fiction. Un autre essai remarquable de ces dernières années est le chapitre de Georges Poulet dans *Études sur le temps humain*, Édinburgh Press 1949, p. 239-62. Il montre la valeur du temps dans la vie intérieure de cet homme qui commença par « jouer le présent », sa conscience du discontinu, de l'isolement, les interférences du temps, de l'amour et de la liberté. On retiendra aussi, parmi des études plus anciennes, quelques idées du livre de Guy de Pourtalès *De Hamlet à Swann*, Crès, p. 135-217, 1924, qui lance la comparaison souvent reprise par la suite entre Constant et Proust, et l'interprétation psychologique de Louis Dugas : *Les grands timides*, Alcan 1922, p. 61-84, qui fait de la timidité et de ses masques le fond de ce caractère contradictoire et insaisissable.

Depuis la publication de *Cécile* et des *Journaux intimes*, aucune nouvelle étude d'ensemble n'a paru. Les retouches au portrait de Constant ont été marquées dans de nombreux articles écrits à cette occasion (voir ci-dessus).

La meilleure iconographie se trouve à la suite de l'essai de Paul Léon, *Benjamin Constant*, Les maîtres des littératures, Rieder 1930 (40 pages d'illustrations) et dans la brochure publiée par la *Gazette de Lausanne: Centenaire de Benjamin Constant. Discours prononcés à la séance commémorative du* 14 *juin* 1930 *à l'Aula de l'Université de Lausanne.* Une liste des portraits conservés au Cabinet des Estampes est donnée par V. Glachant dans : *B. Constant sous l'œil du guet.* Plon 1906, p. 580-89.

ÉTUDES DE DÉTAIL

A. ŒUVRES AUTOBIOGRAPHIQUES.

Les études particulières ont mieux réussi que les études d'ensemble; cela est fort naturel, puisque les textes et les connaissances générales de l'homme et de l'œuvre restent fragmentaires. Davantage encore que les essais cités ci-dessus, elles nous rendent sensible le renouvellement des études sur Benjamin Constant.

Adolphe, comme autrefois, garde la part du lion, mais apparaît sous des éclairages très différents de ceux d'il y a seulement dix ans. L'édition qui faisait alors autorité avec son abondante introduction, était celle de G. Rudler, *op. cit.*, complétée en 1935 par une étude d'ensemble sur les sources, la genèse et la signification du roman : *Adolphe de Benjamin Constant*, Selt 1935, aujourd'hui un peu dépassée, mais encore essentielle. L'auteur y soutient la thèse de l'origine staëlienne d'Ellénore, tandis que M. Monglond dans *Vies préromantiques:* (*Clés d'Adolphe*), Les Belles Lettres 1925, p. 189-280 et M. Baldensperger dans des articles de la *Revue de Littérature comparée: Dans l'intimité d'Ellénore*, VI, p. 79-114, 1926, et *Retour à Ellénore*, *ibid* XVII, p. 651-64, 1937, dans sa préface des *Lettres de Benjamin Constant à Madame Lindsay*, et dans la préface de son édition d'*Adolphe*, Droz 1946, soutenaient qu'Ellénore était Mme Lindsay. Cette thèse a été fortement ébranlée avec la publication des *Journaux intimes*. Tandis que M. Roulin ajoutait des détails inédits à la publication d'*Adolphe: Benjamin Constant et la publication d'Adolphe*, *Mercure de France*, mars 1952 et prouvait l'existence d'une seconde édition du roman : *La seconde édition d'Adolphe*, Bulletin du bibliophile 1951, vol. VI, p. 267-72, le premier, M. Paul Benichou essayait de retracer la genèse du roman : *La genèse d'Adolphe*, *Revue d'histoire littéraire*, juillet-septembre 1954, p. 332-56. Selon lui, Constant a commencé par écrire un roman heureux inspiré par Charlotte pour se concentrer ensuite sur un roman du malheur inspiré par sa liaison avec Mme de Staël; après la rupture, il a eu le projet de refaire *Adolphe*, mais y a renoncé pour écrire *Cécile*. Il souligne l'ambiguïté d'Ellénore, staëlienne et lindsayenne en même temps, et mêlée de quelques traits de Charlotte. En 1955, M. Jacques H. Bornecque présentait brillamment *Adolphe: Adolphe, texte établi avec introduction, bibliographie, variantes, notes et en appendice des extraits de la Correspondance de Benjamin Constant avec Anna Lindsay, Lettre sur Julie, de Madame de Staël et de ses ouvrages*, Garnier 1955. Il concluait que *Cécile*, ou une première version de *Cécile* a été écrite d'abord, mais qu'elle a bientôt été supplantée par « l'épisode » d'Ellénore qui aurait été commencé par la fin (la mort d'Ellénore). J'ai essayé moi-même dans *Adolphe et les journaux intimes de Benjamin Constant*, *Revue des Sciences humaines*, NS 82, p. 125-51, 1956, de montrer tout ce que le roman doit à Charlotte de Hardenberg, au conflit qui alors déchirait Constant entre Charlotte et Mme de Staël, mais aussi tout ce qu'il reflète des crises de sa vie intérieure, si bien qu'*Adolphe* apparaît comme une somme de toutes ses expériences. Un point

de vue plus intemporel, dégagé de l'histoire littéraire, est celui de Maurice Blanchot : *Adolphe ou le malheur des sentiments vrais*, dans *La part du feu*, Gallimard 1949, p. 229-46. Il reprend le problème de la sincérité de Constant, particulièrement préoccupé de l'incommunicabilité des êtres, qu'il rapproche de certains thèmes proustiens. Un médecin a vu dans *Adolphe* la création artistique qui compense la névrose créée par le déséquilibre intérieur et en même temps un dialogue entre « animus » et « anima », le docteur A. Stocker : *Benjamin Constant ou la névrose compensée*, Imprimerie du Courrier de Genève, 1941. Une thèse mystique est soutenue par le critique anglais John Middleton Murry dans son livre *The Conquest of Death*, Londres, Peter Neville 1951. Pour lui le roman est l'histoire d'une lutte entre une sensibilité corrompue par une conception intellectuelle de la mort (Adolphe) et une sensibilité chrétienne pour laquelle le pouvoir d'aimer garde toute sa vertu (Ellénore). Théorie ingénieuse mais qui ne résiste guère à l'examen. Enfin, P. H. Tisseau dans *l'Adolphe de Benjamin Constant et la Répétition de Kierkegaard*, *Revue de littérature comparée*, t. XIII, p. 239-58, 1933, se demande si *Adolphe* n'aurait pas influencé Kierkegaard, mais trouve finalement des ressemblances plus externes qu'internes.

L'art du romancier a été relativement peu étudié, sacrifié le plus souvent aux considérations biographiques. Au contraire, M. Jean Hytier dans *Les romans de l'individu*, Les arts et le livre, 1928, p. 24-40, souligne sa sobriété et sa concision et fait du scrupule dans *Adolphe* une valeur à la fois morale et esthétique. Ces dernières années, c'est en Italie surtout que les réticences à l'égard des excès biographiques, et par réaction, les considérations esthétiques se marquent le plus brillamment. Déjà Carlo Cordié : *Nota all'Adolphe* considère surtout Adolphe comme personnage et le roman comme œuvre d'art. L'introduction d'une récente édition, *Adolphe. avec un commentaire par Eurialo de Michelis*, Rome, Signorelli 1955, propose « après tant d'indiscrétions biographiques une lecture orientée dans le sens de la création poétique ». C'est également, mais avec plus de nuances et de complexité, et d'hésitation aussi, la direction de l'étude récente de Carlo Pellegrini *Benjamin Constant dall'autobiografia al romanzo*, *Rivista di Letterature moderne comparate*, 1956, III-IV, p. 165-289; embrassant à la fois les *Journaux intimes*, *le Cahier rouge* et *Adolphe*, elle montre la distance mise par l'auteur entre la vie et le roman, l'intelligence filtrant la réalité.

Cécile a vu sa naissance saluée d'un grand nombre d'articles, notes ou comptes rendus qui tous en ont montré la valeur et la signification : ceux notamment de Marcel Arland, *Cahiers de la Pléiade*, XIII, 1951-1952, p. 17-24; de Pierre Kohler, *Erasmus*, V, 1952, p. 93-98; de Maurice Levaillant dans la *Revue d'Histoire Littéraire*, t. LII, 1952, p. 80-83, de Carlo Pellegrini dans la *Rivista di Litteratura moderne*, II, 1951, p. 335-43. Mais ces souhaits de bel avenir sont restés jusqu'ici sans lendemain. On n'est pas d'accord sur le témoignage apporté par *Cécile*. Selon M. Levaillant (article cité et *Une amitié amoureuse: Madame de Staël et Madame Récamier*, Hachette 1956, Appendice II, p. 371-76) Constant a renoncé dans ces pages à toute transposition, à l'exception de quelques noms propres. Pour M. Roulin, l'éditeur du texte, l'auteur s'est seulement attaché comme dans *le Cahier rouge* à ne pas fausser la couleur du récit et à respecter la vérité des sentiments. D'autres y voient une stylisation romanesque plus poussée : reprenant le thème de « poésie et vérité » dans *Die Stilisierung des literarischen Selbstporträts in Benjamin Constants Cécile*, Festgabe für Fritz Neubert, Berlin 1956, p. 313-30, Walter Pabst conclut que « un Gide, un Rousseau, un Constant reste poète même dans l'analyse de soi-même ». C'est que *Cécile* reste encore environné de mystère. L'œuvre, croit-on généralement a dû être écrite ou récrite en Allemagne vers la fin de 1811, mais quel rapport ce texte a-t-il avec le « roman » autobiographique qui retrace à Benjamin de « doux souvenirs », qu'il commence à rédiger en octobre 1806? Des hypothèses diverses ont été proposées dans les articles sur *Adolphe* cités ci-dessus, mais on ne possède aucune certitude, pas plus qu'on ne sait pourquoi l'œuvre est inachevée, ni si elle a jamais été terminée.

Cécile en tout cas, comme les *Journaux*, confirme le rôle joué par Charlotte dans la vie et l'œuvre de Benjamin Constant, mais sur Mme de Staël ces œuvres apportent des détails inédits purement biographiques, sans qu'on puisse, plus qu'autrefois, en tirer des conclusions sur les relations intellectuelles de ces deux esprits qui se « convenaient si parfaitement ». Mais dans l'ensemble, les vues trop prostaëliennes ont fait place à plus d'objectivité. Les trois volumes de Lady Blennherhasset : *Madame de Staël et son temps*, Westhauser 1889, aujourd'hui dépassés, considèrent encore Constant avec les yeux de Sainte-Beuve et exagèrent sensiblement l'influence de Mme de Staël. Déjà Pierre Kohler dans *Madame de Staël et la Suisse*, Payot 1916, p. 353-70, montrant prudence et en même temps pénétration, concluait à une parenté d'esprit plutôt qu'à une influence qu'il voyait assez limitée. C'est un point de vue assez voisin qui se dégage du livre de Carlo Pellegrini sur Mme de Staël, *op. cit.* La question ne peut faire que peu de progrès en l'absence de documents nouveaux. C'est dire l'intérêt de publications comme celles de Mme de

Pange, qui peut appuyer de documents inédits ses volumes sur Mme de Staël où Constant apparaît indirectement, notamment *A. G. Schlegel et Madame de Staël*, Albert, 1938, ou son article de la *Revue de littérature comparée* t. XXVII, 1953, p. 129-35 : *Madame de Staël critique littéraire de Benjamin Constant*, commentaire inédit d'un passage de *De l'Allemagne* dans lequel Mme de Staël fait un vif éloge de l'adaptation de *Wallenstein*, alors que l'édition définitive en parle rapidement et avec assez de froideur. On peut espérer qu'un jour des documents plus nombreux pourront être accessibles.

B. LA POLITIQUE.

Pour la vie politique, après Sainte-Beuve qui voit en Constant un sceptique peu scrupuleux changeant de convictions au gré de ses liaisons féminines, l'étude de Faguet est hostile et peu compréhensive : *Politiques et moralistes du XIXe siècle*, t. I, p. 187-255, Boivin 1890. L'égoïsme et le septicisme expliqueraient tout. Systématisation superficielle. Mais Faguet lui-même changeait de ton et de manière dans le compte rendu (*La Revue*, t. IL, 1904, p. 46-51) d'un livre qui peut encore rendre des services malgré son âge, et bien qu'il étudie la pensée politique de Constant comme un système sans en retracer l'évolution ni la rattacher aux hommes et aux événements : G. de Lauris, *Benjamin Constant et les idées libérales*, Plon 1904, excellemment critiqué dans un article encore valable aujourd'hui parce qu'il est une mise au point, par Édouard Rod : *Les idées politiques de Benjamin Constant*, Bibliothèque Universelle, t. CIX, p. 449-76, 1904.

Le lutteur des dernières années.
Portrait de 1827 par Viardot. Cabinet des Estampes. B. N.

Des études ont paru plus récemment, soit brillantes : André Romieu *Benjamin Constant et l'esprit européen*, Fabre 1933 (B.C. représentant de l'esprit « européen », l'aurait trahi à partir de 1814), soit consciencieuses, comme Henri Gougelot : *L'idée de liberté dans la pensée de Benjamin*

1 1

Constant, Melun, Legrand 1942, dont la troisième partie sur l'évolution de la pensée politique est la plus intéressante; et il y a quelques années, le livre de D. Bagge : *Le conflit des idées politiques en France sous la Restauration* (Chapitre I : Les libéraux, p. 29-92), PUF 1950, considère Constant comme un « aristocrate de gauche », aux principes abstraits, qui a peu compris les réalités concrètes de la société. Dans l'ensemble, l'aspect politique a beaucoup tenté les auteurs de thèse de droit, à l'étranger surtout. Elles apportent rarement du neuf. Les plus intéressantes sont celles de Fritz Wagner : *Der Liberale Benjamin Constant. Zur Geschichte seines politischen Wesens*, Murnau Obby 1932, qui systématise quelque peu cette politique en l'étudiant comme le développement d'une idée, et celle de Jean Hiestand : *Benjamin Constant et la doctrine parlementaire*, Genève, Guerry 1928, qui analyse l'évolution de sa pensée et retrace son influence sur le système constitutionnel en Europe.

D'autres études fondées sur une solide érudition se bornent à fixer des événements. C'étaient il y a une cinquantaine d'années les travaux de E. Tambour : *Benjamin Constant à Luzarches*, Versailles, Bernard 1907, ou de G. Rudler : *Benjamin Constant député de la Sarthe*, Le Mans, Drouin 1913. C'est aussi œuvre d'historien érudit qu'a faite M. Carlo Cordié en republiant trois brochures des années 1796-97; il souligne dans son introduction la part de Constant dans la pensée libérale moderne et fait de lui le maître de Tocqueville et de Cavour : *Gli scritti politici di Benjamin Constant* 1796-97, Como, Marzorati 1944. L'introduction a été reprise dans *Ideali e figure d'Europa*, du même auteur, Pisa, Nistri Lischi 1954, qui contient plusieurs autres articles accompagnés d'une bibliographie, de notes précieuses pour tous les chercheurs : *L'originario memoriale di B. Constant sui Cento Giorni* (p. 234-48), *B. Constant e il limite del liberalismo Europeo* (p. 310-18), qui marque les insuffisances du libéralisme de la Restauration, donc celui de Constant à l'égard de la question sociale, *L'appello del Constant in favore dei Greci* (p. 319-31), qui reproduit l'appel en faveur des Grecs en 1825 et note sa place dans le philhellénisme. L'apport historique le plus marquant a été celui de Bengt Hasselrot dans son livre déjà cité auquel s'est ajouté deux ans plus tard *Nouveaux documents sur Benjamin Constant et Madame de Staël*, Copenhague Munksgaard 1952 : Quelques sources de *l'Esprit de Conquête*, Montesquieu et surtout Schlegel, y sont mises en lumière, et la fortune du livre bien esquissée. Parmi les articles d'interprétation, l'un étudie dans ses grandes lignes le commentaire sur Filangieri, Ettore Passerin dans *Gaetano Filangieri e Benjamin Constant, Humanitas*, VII (Brescia) p. 1120-22, 1952; l'autre, dans le sens de l'essai toujours très neuf de Camille Bouglé : *La philosophie politique de Benjamin Constant*, Revue de Philosophie, t. XXI, p. 208-24, 1914, est celui de Jean Baelen : *Benjamin Constant et la question sociale, Lettres d'Humanité*, XIII, p. 125-54, 1954; il montre que l'auteur du *Commentaire* n'a nullement ignoré les profonds changements économiques et sociaux du premier quart du XIXe siècle. Enfin, tout dernièrement M. Henri Guillemin, *Benjamin Constant muscadin, Les Lettres nouvelles* (mai-août 1957), et déjà dans le *Figaro Littéraire* (15 sept. 1956) *Benjamin Constant à Paris*, stigmatise les spéculations sur les biens nationaux et les appétits politiques au lendemain de Thermidor du futur membre du Tribunat. Citations choisies à l'appui, il dépeint un ambitieux qui poursuit et défend des intérêts très matériels, et l'on retrouve ici le portrait que Sainte-Beuve s'était contenté de suggérer.

Jugements aussi divers en somme qu'il y a un siècle quand Laboulaye prodiguant à son héros les éloges, l'auteur des *Lundis* lui répondait en le sermonnant vertement. Aucune tendance nouvelle sur ce point ne semble donc s'affirmer.

C. LA RELIGION.

Quant aux cinq volumes bourrés de notes de *De la Religion* et aux deux du *Polythéisme romain*, auxquels Constant a travaillé pendant quarante ans, rapidement dépassés par les progrès de l'histoire des religions, ils sont trop vite tombés dans l'oubli. L'essentiel peut-être a été dit là-dessus par René Maunier : *Benjamin Constant historien des sociétés et des religions* dans la *Revue d'Histoire des Religions*, t. CII, p. 93-113, 1931. En vingt pages denses et claires, il indique les principales influences subies, de l'Idéologie à l'érudition allemande, dégage la méthode qui lui paraît devancer la sociologie de Comte et l'histoire de Renan, marque toutes les nouveautés sur le primitif, l'évolution des formes, les « tabous », les sacrifices. Quelques thèses se sont intéressées plutôt à la pensée religieuse de Constant, qu'elles voient toutes fortement empreintes de christianisme. Mieux que le travail de Mathieu Saltet : *Benjamin Constant historien de la religion*, Genève 1905, trop schématique, celui de Raymond Genequand, *Benjamin Constant homme religieux* (thèse dactylographiée n° 279; Faculté de Théologie, Genève 1928) suit en détail l'évolution religieuse de Constant et en voit le sommet dans la « religion de la douleur ». Plus approfondie encore est la thèse de Miss Hilda M. Bowers : *Les idées religieuses de B. Constant* (thèse dactylographiée, Faculté des Lettres Paris, 1950) qui fait un inventaire assez minutieux des sources, notamment allemandes, suit la composition de l'ouvrage d'après le *Journal* (encore

incomplet en 1950) et la correspondance publiée, souligne les hésitations et les prudences de l'auteur, la différence de ton d'un livre à l'autre due aux circonstances de publication, les polémiques contre ses adversaires et conclut que la religion de Constant est surtout un idéal moral d'inspiration chrétienne exaltée par le sentiment religieux. Le complément d'information donné par la publication intégrale des *Journaux* sur la composition de l'ouvrage, ses hésitations, ses retours, a été utilisé par Marie-José Cambieri : *L'opera religiosa di B. Constant e i nuovi Journaux intimes*, *Nuova Antologia*, t. CCCCLXIV, p. 267-84, 1955, mais l'auteur passe très vite après le séjour en Allemagne de 1804.

Quant à l'influence de cette œuvre qui eut à peine en France un succès d'estime, elle n'a été étudiée que dans un trop court chapitre : *Benjamin Constant et les transcendantalistes*, du livre de William Girard : *Du transcendantalisme considéré essentiellement dans sa définition et ses origines françaises*, University of California Press 1916. On y trouvera d'utiles renseignements sur l'influence de Constant sur le transcendantalisme, lui aussi dégagé des formes religieuses, et le retentissement de son livre en Nouvelle Angleterre entre 1827 et 1835.

D. BENJAMIN CONSTANT ET L'ALLEMAGNE.

Constant a connu l'Allemagne infiniment mieux que Mme de Staël. Pourtant on s'est contenté longtemps sur ce sujet de vues assez superficielles. L'article ancien de Louis Morel : *L'influence germanique chez Madame de Charrière et chez Benjamin Constant*, *Revue d'histoire littéraire*, t. XVIII, 1911, p. 838-64 et t. XIX, 1912, p. 95-125, s'arrête comme la thèse de Rudler à 1796 et aux relations avec les Huber et Mauvillon. En 1915, le livre de Helen Ulmann *Benjamin Constant und seine Beziehungen zum deutschen Geistesleben*, Marburg 1915, est le seul qui traite la question dans un ensemble; mais écrit en pleine guerre dans une période de nationalisme exacerbé, il relève surtout avec soin toutes les boutades antifrançaises de Constant et loue l'Allemagne de lui avoir donné enfin le sérieux et la profondeur dont sa légèreté française avait besoin. Cependant quelques années plus tard, le chapitre du gros ouvrage de Henri Tronchon : *B. Constant et Herder* dans *La fortune intellectuelle de Herder en France*, p. 310-66, Rieder 1920, était plus serein mais se dégageait peu des faits qu'il avait soigneusement recueillis et contrôlés. Il incline à penser que peut-être Constant devrait plus au XVIIIe siècle et à ses recherches personnelles qu'à la philosophie allemande. Enfin les rapports proprement littéraires ont été analysés dans *Schiller et le romantisme français*, Gambier 1927, d'Edmond Eggli, qui consacre un chapitre à l'adaptation de *Wallenstein* et donne à sa préface tout son sens de « manifeste littéraire du petit clan des cosmopolites de Coppet ». De son côté, dans son article *Alessandro Manzoni fra Schiller e Constant. Nota sul Comte di Carmagnola* (dans *Ideali e figure d'Europa*, *op. cit.* p. 180-200), M. Carlo Cordié jette les bases d'une étude comparée des idées dramatiques de Schiller, Constant, Manzoni et aussi de Fauriel qui dut être un intermédiaire actif.

***

Benjamin Constant provoque encore des polémiques. On l'aime ou on ne l'aime pas. Après tout, c'est le signe qu'il est bien vivant. On cherche aussi à le faire mieux connaître. C'est le but que s'est fixé l'Association des amis de Benjamin Constant constituée à Lausanne en 1953. Elle publie d'intéressants *Cahiers* (déc. 1955, août 1957, Bonnard, Lausanne) qui contiennent de courts articles, des rubriques de bibliographie, d'autographes, et des travaux en cours.

Comment situer Constant aujourd'hui? Fixer sa mobilité, résoudre ses contradictions, si l'on y parvenait, serait le détruire. Et puis cet écartelé appartient au roman, à l'histoire politique et à la politique tout court, à la critique littéraire, aux juristes, aux historiens des religions. Il reste désespérément à la recherche de son unité. Il n'a rien fait, c'est vrai, lui qui l'a tant cherchée, pour aider ses commentateurs à la trouver. Changeant, contradictoire, ironique, impitoyable pour lui-même, travailleur infatigable, à l'écart des courants parce qu'il en subit plusieurs sans se laisser emporter par aucun, il décourage les prises qu'on pourrait avoir sur sa nature faite pour échapper aux liens. Il se plaignait d'avoir gâché son existence, mais il a mené plusieurs vies. Il s'est senti chez lui, donc s'est vite lassé, aussi bien dans les salons de Coppet que dans la jungle politique de Paris, qu'à Gottingue parmi ces graves professeurs qui restaient, dit-il, les yeux sur leurs livres sans entendre le canon; il était à l'aise en allemand comme en anglais, comme en français. Facilité d'adaptation prodigieuse chez un perpétuel inadapté. Où le situer ce « romantique froid », pour reprendre l'expression de M. B. Munteano dans *Permanente franceze*, Bucarest 1946?

Il est sûr en tout cas que le strapontin d'*Adolphe* qu'on lui concède au grand théâtre littéraire du XIXe siècle est bien insuffisant. Peut-être lorsqu'on cessera tout à fait de voir dans

Amitié, confiance, union, dévouement inaltérable. Croyez y sans réserve, chère Louise, et sans réserve aussi disposez en dans toutes les occasions.

Benjamin Constant

Nion le 6 mars 1811

Lignes écrites par B. Constant dans le carnet de sa demi-sœur Louise d'Estournelles en 1811. *(Bibliothèque cantonale de Lausanne).*

Adolphe son seul ouvrage valable et qu'on relira avec l'attention qu'ils méritent *L'Esprit de Conquête*, les *Mémoires sur les Cent-Jours*, tant d'admirables pages de *De la Religion*, et bien sûr, les *Journaux* et la *Correspondance*, admettra-t-on enfin qu'il est un grand méconnu. Heureusement, il n'est jamais tombé tout à fait dans le domaine exclusif des spécialistes. En période d'abondance, quand apparaissent des documents nouveaux, la littérature vivante l'interroge et l'évoque d'ordinaire avec sympathie, hier Paul Bourget, Anatole France, Maurice Barrès; aujourd'hui Marcel Arland, Claude Roy, François Mauriac. Dans ses *Notes en marge des Journaux intimes de Benjamin Constant*, *La Table ronde* (octobre 1952, p. 58-63), François Mauriac écrivait qu'on devrait l'admirer « d'avoir tenu secrets ses journaux dont il était à mille lieues de penser que nous ferions nos délices plus d'un siècle après sa mort, d'avoir été capable d'écrire en quelques semaines et sans y attacher d'importance, *Adolphe* et *Cécile*, mais aussi d'avoir été à la face du monde cet historien des religions, cet écrivain politique maître de l'opinion et avec lequel Napoléon traite, ce parlementaire illustre, « engagé » autant qu'on pouvait l'être à son époque ». Saurait-on mieux conclure ?

Pierre DEGUISE.

Connaissance de Musset

Esquisse d'un bilan

MUSSET ET LE SOCIAL, OU D'UNE CERTAINE « INDIFFÉRENCE »

Nous avons célébré en 1957 ce poète qui n'est plus. Lui-même pensait quelquefois à une humanité encore inexistante, tout juste imaginable : la postérité. Il nous donnait rendez-vous au-delà de sa mort. Il lui arrivait de croire que notre temps serait heureux : il nous demandait alors de ne pas oublier les souffrances du sien. En avril dernier, un autre poète (1) lui a répondu : il a cité l'appel de l'Enfant du Siècle, les dernières lignes du préambule de la *Confession*. Quand d'autres générations liront à leur tour ce qu'Aragon a dit de Musset, peut-être comprendront-elles qu'un siècle moins tourmenté et moins déchiré que le nôtre aurait moins bien senti que ce poète a témoigné d'une époque tragique.

Nous l'avons senti. On ne saurait désormais commenter l'œuvre de Musset sans évoquer le fond d'angoisse collective sur lequel elle se profile. Ce n'est pas dire pour autant que le témoignage historique de Musset soit élucidé (2). La tentation est assez courante d'en voir la pièce maîtresse dans les premières pages de la *Confession ;* mais ce plaidoyer et ce réquisitoire simplifient les perspectives et les faussent pour les besoins d'une thèse. Il est commode de fixer l'Enfant du

(1) ARAGON, *A. de Musset*, in *Lettres françaises*, 18-24 avril 1957.

(2) La notice insérée dans le *Musset dramaturge* de M. H. LEFEBVRE faisait espérer — dans le cadre d'une « analyse marxiste appliquée sans dogmatisme » — « une révision du *cas Musset*, du romantisme et sans doute du théâtre français. » C'était beaucoup promettre, d'un opuscule qui se révèle à la lecture autoritaire, tendancieux et hâtif.

Siècle dans l'attitude où il s'est dépeint. Il est plus profitable de rechercher dans l'œuvre entière et dans la correspondance les traces d'un cheminement dont on peut marquer quelques détours, et le terme.

Au départ, des influences qui se combinent et parfois se combattent. D'une part, on n'est point fils d'une génération formée par les penseurs du XVIIIe siècle et, plus précisément, d'un père qui a édité Jean-Jacques, sans nourrir le besoin de croire en l'humanité et des velléités, tout au moins, de faire quelque chose pour elle. Mais cette génération avait vécu la Terreur et elle en resta marquée jusqu'à la tombe d'une épouvante et d'un dégoût qui ne devaient pas disparaître de l'esprit public avec elle. D'autre part, on n'est pas né Musset, et en 1810, sans avoir subi le choc — prolongé sans doute par les récits des aînés — de tout ce que la France eut à souffrir en 1814 et en 1815; si nous voulons saisir dans une de ses origines un patriotisme qui resta presque constamment inquiet et douloureux, n'invoquons plus le préambule de la *Confession*, ne rappelons pas le poème du *Trois mai* 1814 (1); relisons, grâce à M. Allem, la version en prose du début des *Deux Magnétismes* (2) : il y suffit à l'auteur de quelques répliques pour camper deux types de visiteurs en uniforme avec une justesse de touche que garantissent, pour les hommes de notre temps, des souvenirs autres que littéraires. Enfin, quand on partage ses soirées et beaucoup d'heures de ses jours entre le faubourg Saint-Germain et la Chaussée d'Antin, il n'est pas surprenant que l'on ait un culte pour l'aristocratie « fille de la richesse » (3), et que l'on revendique même à l'occasion, pour ceux qui sont nés ou qui sont riches, le droit au faste et à l'oisiveté.

Comment joueront ces tendances hétéroclites, le jour où ce jeune homme sera témoin d'une révolution? Il est fâcheux que nous soyons peu renseignés sur l'attitude de Musset en 1830. Plus tard, dans des textes divers (4), il évoquera ces moments où l'on parlait de Liberté, de République; où quelque chose est passé au-dessus des têtes, qui a enivré les cœurs. Le sien? Pour un temps, sans nul doute. Si, quelques semaines avant les Trois Glorieuses, le journal de Juste Olivier (5) fait apparaître seulement le patriotisme de Musset et ne laisse pas deviner que le sens social, chez lui, soit déjà alerté, nous croyons savoir qu'à la fin de juillet, Alfred et Paul ont risqué leur vie pour la cause de la liberté. Il est vrai que c'est leur mère qui l'affirme, dans une lettre datée du 8 août (6). Mais voici Alfred lui-même, au plus fort de l'affaire, écrivant à son ami Viel Castel : « Vous êtes bien mal à Sceaux, mon cher Horace, si vous aimez les coups de fusil, il en pleut ici, depuis trois jours, toutes les rues sont dépavées et on est en train, dans ce moment-ci, d'assiéger les Thuileries, où la Garde Royale s'est réfugiée... » (7). Comme tel des jeunes officiers de *Servitude et grandeur militaires*, il semble que Musset s'exerce ici à rester en toutes circonstances impassible et désinvolte; mais son langage n'est pas de quelqu'un qui épie l'émeute à travers ses volets... Tout n'est point beau, pourtant, dans ces journées héroïques : douze ans plus tard, Musset fera à Mme Jaubert (8), par manière d'apologue, le récit d'une de ces lâchetés telle qu'il en fleurit impunément en marge des combats civils. Dès octobre 1830, d'ailleurs, il prend la parole : pour une fanfare de victoire? Non, pour des *Vœux stériles;* pour la première en date des *œuvres de désespérance* de cet enfant qui s'affichait comme un dandy. « Qui que tu sois, enfant, homme, si ton cœur bat, agis, jette ta lyre... » Une fièvre collective a saisi la nation et ouvert le cycle de la violence (*à l'action, au mal! le bien reste ignoré...*). Le poète y cède, mais comme à un vertige, sans illusion et sans espoir. Il y a, paraît-il, des lendemains qui chantent. Celui-là pleure.

De janvier à mai 1831, Musset fournit au *Temps* ses dix-neuf *Revues fantastiques*. Ce reviewer appointé pour rire de tout et qui s'y applique, un peu laborieusement parfois, que pense-t-il en son for intérieur des débuts troublés du régime? Le condisciple du duc de Chartres

---

(1) *Poésies complètes*, éd. Allem (Pléiade), p. 507.

(2) In *Revue Théâtrale*, VIIIe année, n° 24 : on se rappelle l'épisode rapporté par Paul de Musset parmi ses souvenirs de 1815 (*Biographie*, première partie, I).

(3) Voir dans les *Secrètes pensées de Rafaël, gentilhomme français*, p. in *Revue de Paris*, juillet 1830, cette définition, tant soit peu bourgeoise, de l'aristocratie.

(4) Voir le *Roman par lettres*, chap. X, et *Lorenzaccio*, II, 2 et III, 3 : éd. P. Dimoff (*La genèse de Lorenzaccio*), p. 253 et 338 sq.

(5) P. p. A. Delattre et M. Denkinger, *M.D.F.*, 1951 : v. p. 164.

(6) A son amie, Mme Grille : ap. M. Allem, *Alfred de Musset*, Arthaud, 1947, p. 43.

(7) Voir *Catalogue du cabinet H. Saffroy*, n° 5, 1946, n° 2042. La référence et le texte me sont communiqués par M. Jean Richer.

(8) *Correspondance*, 1827-1857, p. p. L. Séché, *M.D.F.*, 1907, p. 187 sq.

trouve-t-il quelque réconfort dans la ferveur de son orléanisme? Penche-t-il de quelque côté? — Revue du 1er février : la pensée doit se séparer de l'action et la littérature de la politique. — Sept février : *De l'indifférence en matières publiques et privées.* Entre les mécontents et les enthousiastes, le *ça m'est égal* « s'avance d'un pas nonchalant, les bras croisés (...), il approuve avec ceux qui louent, et blâme avec ceux qui blâment; mais il sait où est le bien (...). Il connaît les douceurs de l'aristocratie, les charmes de la gloire; mais il a entendu dire à des gens qui le savaient que la misère du peuple et la ruine de l'État sont un pitoyable spectacle (...). C'est ce que l'on appelait jadis un enragé de modéré ». Nous voilà fixés, je pense. Maintenant, si quelqu'un appelle apathie ou inconscience cette *indifférence* ou cette « modération », qu'il lise plus avant : « Chaque homme est-il une fibre, chaque peuple un membre d'un être organisé vivant qu'on nomme l'humanité, ou l'humanité n'est-elle qu'un cadavre dont les membres et les fibres sont livrés à la corruption, en attendant qu'ils le soient au néant? C'est ce que décideront ceux qui ont les poumons assez pourvus de vent pour raisonner sur la perfectibilité. » Si cet *indifférent* était un optimiste, il serait ridicule ou odieux. Mais si sa modération et sa bonne volonté sont conquises sur le sol mouvant d'un agnosticisme presque total? Or, on vient de le lire, elles le sont. Et sur une angoisse qui percera après coup; si, quelques jours après le pillage de l'Archevêché, la *Revue* du 21 février 1831 maintient le ton d'une ironie supérieure aux événements (1), rien de plus hallucinant — ni de plus justement symbolique d'un tournant de l'histoire — que le récit souvent cité de la *Confession* (2) : un lendemain de Mardi-Gras, le défilé des masques qui regagnent Paris entre la double haie d'une foule qui rit jaune, qui commence à rire rouge.

Somme toute, on croit discerner que Musset applaudit à la Révolution quand elle se déclare, mais que son enthousiasme ne dure pas plus d'un mois ou deux. On sait par ailleurs qu'il a bientôt vu la victoire de la Liberté volée à des sots par des hypocrites et des cyniques. Enfin, les violences populaires que l'on vient de rappeler paraissent l'avoir rendu à une indépendance totale vis-à-vis de la masse souffrante comme vis-à-vis des gouvernants. D'où les quelques vers admirables, dans la dédicace de *La Coupe et les Lèvres*, à l'adresse des *politiques* des diverses nuances :

Que de gens aujourd'hui chantent la liberté,
Comme ils chantaient les rois ou l'homme de Brumaire!
Que de gens vont se pendre au levier populaire
Pour relever le dieu qu'ils avaient souffleté!

d'où aussi cette leçon amère que M. Herbert. J. Hunt a si bien vue dans *Lorenzaccio* (3). et qui, certes, n'est point celle qu'Hippolyte Fortoul voulait qu'on y vît (4). La démocratie ne pouvait devenir la muse de notre poète, qui est un pessimiste : il ne méprise pas les hommes, car le mépris n'est qu'orgueil irrité; mais comment oser leur faire confiance? Comme un Lamartine — quitte à déverser dans quelque *Chute des anges* le trop-plein d'une épouvante qu'on refuse de s'avouer; et à se consoler des excès révolutionnaires en admettant que si une révolution a réussi. c'est à n'en point douter qu'elle est juste? — aux pieuses habiletés de l'idéalisme, Musset préféra ce qu'il nommait en 1831 *indifférence :* une attitude fondée sur le scepticisme. Et ce sera son attitude définitive. Il n'apparaît pas qu'il ait jamais cru sérieusement à l'avènement de. cette société qu'il salue dans le préambule de sa *Confession* (5) et *où il n'y aurait pas un épi plus haut que l'autre dans la moisson humaine.* La métaphore, hélas, il l'a déjà exploitée en 1833, mais dans un tout autre contexte. « Donnez la terre aux Saint-Simoniens », disait-il alors, « à chacun une pioche et un bonnet de coton. Otez à l'or sa valeur, au plaisir son attrait; *faites de la société un champ de blé de la Beauce, où pas un épi ne dépasse l'autre...* » (6). Voilà l'avenir morose que nous offrent les réformateurs : ne préférez-vous pas, avec Musset, « un pays libre,

---

(1) Et finit, curieusement, par l'histoire de Pierre le paysan — laquelle paraît bien s'inspirer de l'apologue fameux de Saint-Simon, in *L'Organisateur*, 1819. — Pierre apprend un jour que son préfet est mort, et le roi, et le pape. Après une nuit blanche, il reprend courage en constatant que le soleil s'est levé comme de coutume et que chacun vaque à ses travaux.

(2) *Confession*, 2e partie, chap. II.

(3) *A. de Musset et la Révolution de Juillet; la leçon politique de Lorenzaccio*, in *M.D.F.* CCLI 1934, p. 70 sqq.

(4) In *R.D.M.*, 1er septembre 1834. Fortoul était alors un homme de gauche. Sur son article, voir J. Pommier, *Autour du drame de Venise*, Nizet, 1958, p. 88 sq.

(5) Première partie, chap. II, in fine : publ. in *R.D.M.*, 15 septembre 1835.

(6) Compte rendu de *Gustave* III, p. in *R.D.M.*, 15 mars 1833 : voir *Œuvres complètes en prose*, éd. Allem, p. 999 sqq.

où chacun peut faire ce qu'il entend, où 'or est en cours, où le plaisir est à bon marché? » (1). Quant aux rêveries des humanitaires, la deuxième lettre de *Dupuis et Cotonet* (2) et le dialogue de *Dupont et Durant* (3) nous donnent à savoir ce que Musset pense, en 1836 ou en 1838, de ce dogme de la *perfectibilité* auquel nous l'avons vu s'attaquer dès 1831. — Mais ce fantôme radieux qui, en 1830, avait traversé le ciel? « Aux jours de crises et de révolutions », remarquent les deux sages de la Ferté-sous-Jouarre, avec une tolérance désabusée, « il est permis de prendre parfois un météore pour le soleil. » Comprenons que Musset ne commettra plus cette méprise. Mais non pas qu'aux jours de crises et de révolutions, il se tiendra coi; on peut professer, en matière politique, le *Que sais-je?* sans se croire pour autant dispensé du devoir civique. Et le poème de la *Loi sur la presse* (4), ou celui du *Rhin allemand* en 1841, et surtout, telle lettre à Tattet datée du 1er juillet 1848 (5), témoignent que ce poète gentilhomme est sorti de son *indifférence* chaque fois que le pays avait besoin soit de sa plume, soit de son fusil.

Cette trop rapide esquisse fera-t-elle sentir combien nous manque un tableau que personne, à ma connaissance, n'a jamais sérieusement tenté, — celui des préoccupations sociales et politiques de notre auteur? Le socialisme des romantiques et le romantisme des penseurs sociaux ont fait l'objet de belles études; entre celles-ci et celles-là, quelque historien de France ou d'outre-Atlantique dressera-t-il un jour le portrait de cet inclassable, Musset? Ni partisan (« je suis des vôtres si vous êtes des miens »), ni martyr sans la foi d'une cause qui le revendique aujourd'hui comme tel : il est bien aventureux d'attribuer à des préjugés de classe le fait que ce dramaturge génial ou exquis n'a trouvé un public que dix ans avant sa mort. Mais témoin. Partial, sans doute, comme tout témoin; mais qui le sait, et qui n'eût pas fait difficulté à reconnaître que les motifs profonds de sa partialité lui restaient obscurs : « chacun a ses lunettes, mais personne ne sait au juste de quelle couleur en sont les verres. » Un siècle après sa mort, ne pouvons-nous dire la couleur des siens et les préjugés qui ont influé sur son témoignage ? — Il appartenait à la fin d'une époque qui a commencé avec l'histoire et dont la morale tacite admet qu'il y aura toujours des heureux et des misérables : et le déplore, mais s'en fait après tout une raison, comme des maux qui tombent équitablement sur tous. On voudrait qu'avec d'autres hommes de son temps, Musset se fût demandé si les malheureux n'étaient pas des victimes et les heureux des coupables. Mais on constate à son honneur que les conseils de la peur, de la haine et du mépris n'ont pu prévaloir en lui contre une *indifférence* dont le vrai nom est modération.

LES DONNÉES BIOGRAPHIQUES ET L'HISTOIRE DES ŒUVRES

Les études seraient donc bienvenues, qui nous aideraient à replacer Musset dans son siècle. Et nous atteignons sans doute ce que le sociologue devrait accepter comme partie de son objet en revenant à l'objet propre de l'historien de la littérature et du critique : une certaine vie et une certaine œuvre; une certaine âme. Musset tel qu'il a vécu, aimé, créé; et, aperçu à travers le poète et l'amant, un homme qui échappe à son temps et nous fait échapper au nôtre. Notre dernière tâche, et la plus aventurée, sera de préciser ce que la critique devine, du monde secret de sentiments et d'images que cet homme portait en lui. Notre première tâche, et la plus lourde, est de faire le point de ce que l'on sait aujourd'hui et de ce que l'on conjecture sur l'histoire de sa vie et de son œuvre.

C'est ici que nous aborderons dans son ensemble la question très vaste des sources, et de la plus importante tout d'abord : l'œuvre littéraire de notre auteur. Si l'on excepte les pièces mineures — envois, impromptus, madrigaux, épigrammes — dont quelques-unes, sans doute, dorment encore dans des archives privées, on peut avancer que l'on possède aujourd'hui dans des éditions récentes et accessibles tous les écrits achevés, publiés ou publiables. Les trois volumes de la Bibliothèque de la Pléiade dans lesquels M. Allem a présenté les poésies, le théâtre et les œuvres en prose (6), mènent bien près de leur terme les efforts qui débutèrent dès 1860 avec la

(1) Ibid.

(2) In *R.D.M.*, 25 novembre 1836.

(3) In *R.D.M.*, 15 juillet 1838.

(4) In *R.D.M.*, 10 septembre 1835.

(5) In *Correspondance*, 1827-1857, p.p. L. Séché, *M.D.F.*, 1907, p. 243 (lettre tronquée); voir aussi Mme Martellet, *A. de Musset intime*, Juven, 1906, p. 57; Musset prend part aux opérations de la Xe Légion lors des journées de juin.

(6) Également précieuse est, pour le théâtre, l'édition critique des *Comédies et Proverbes* entreprise dès 1934 par le regretté Pierre Gastinel (Paris, *Belles Lettres*) et poursuivie par Mme Françoise Gastinel (*Belles Lettres*, 1952 et 1957).

publication des *Œuvres posthumes* (1) et reprirent en 1911 par celle des *Œuvres complémentaires* (2) en vue de réunir aux œuvres publiées du vivant de Musset tout un trésor d'écrits dont les uns étaient inédits et les autres dispersés dans des périodiques. M. Allem, quand faire se pouvait, a recouru aux originaux plutôt qu'aux textes regrettablement amendés par le frère du poète; il a signalé des variantes significatives, donnant ainsi, pour certaines œuvres, un commencement d'apparat critique. On lui sait gré, plus encore peut-être, d'avoir accueilli un grand nombre de ces pièces ébauchées ou fragmentaires dont la publication marque un retard notable sur celle des œuvres achevées. Elles avaient été dédaignées, sous le prétexte qu'elles n'ajoutent rien à la gloire du poète : on s'aperçoit aujourd'hui qu'elles sont indispensables à qui veut le connaître. Il arrive en effet qu'elles intéressent directement quelque grande œuvre dont elles éclairent la préhistoire; qu'on pense seulement aux trois plans de *Lorenzaccio ;* ou à ce fragment qui nous révèle que dès la fin de 1833 ou le début de 1834, Musset travaillait déjà à l'histoire d'une Lise qui est devenue Carmosine (3); ou à ce feuillet sur lequel George Sand, à la mi-avril de 1834, recopiait à Venise pour l'envoyer à Musset le prélude en vers d'*On ne badine pas avec l'Amour* à la suite du fragment de Perdican, fils d'Évrard (4), ce qui permet aujourd'hui à M. Pommier (5) de proposer une solution du problème de la genèse d'*On ne badine pas*. Mais alors même que le poète n'est pas allé au-delà d'un plan, ou de quelques vers, ou de quelques scènes, les sujets abandonnés ou les textes sans suite ne nous importent guère moins. D'une part, en effet, Musset est de ces architectes qui pratiquent le remploi, c'est-à-dire qui mettent du vieux dans le neuf qu'ils construisent : sa Muse lui avait dicté cinquante-deux vers pour le chant de Perdican, puis s'était tue; mais elle en reprend une douzaine quelques années plus tard dans la *Nuit de mai*. Il y a d'autre part un profit moins concret, mais que certains ne dédaigneront pas, à reconstituer autour des œuvres achevées le contexte apparemment ingrat de tout un travail qui n'a pas abouti. On échappe ainsi au risque d'une vision isolée et en quelque sorte statique des œuvres maîtresses. On entrevoit le mouvant continu qui, dans les profondeurs, esquisse les personnages et les récits, opère leurs métamorphoses, suscite parfois leur émergence dans un écrit où ils se fixent. — Musset jeta un jour sur un feuillet d'album des figures de rêve : certaines hybrides ou grimaçantes, d'autres qui ne sont encore que mouvement et cherchent leur forme, l'une enfin, paisible et élégante, qui domine l'incohérent conciliabule. Et tout cela est absurde, mais n'est pas inventé arbitrairement; cela vit. Et, d'aventure, nous offre un symbole de ce monde désordonné d'images fluides où il faut bien consentir à pousser quelques pointes si l'on veut observer, en Musset, le créateur. Or l'étude conjuguée de ce que Musset a terminé et de ce qu'il a ébauché seulement nous donne accès à ce monde (6). D'où l'importance, pour la genèse de *Carmosine* et de *Bettine*, singulièrement, des *Textes dramatiques inédits* recueillis par M. Jean Richer, et aussi des quelques pages de la *Revue Théâtrale* dans laquelle M. Allem ajoute, aux fragments qu'il avait déjà publiés dans le *Théâtre complet*, trois pièces nouvelles : version en vers et version en prose du début des *Deux Magnétismes*, dont Musset s'est souvenu pour son *Roman par lettres ;* début en prose d'une *Comédie sous le règne de Louis XV*.

Il s'en faut que la publication de la correspondance de Musset soit aussi avancée que celle de son œuvre littéraire. Lorsqu'il édita, il y a cinquante ans, cent quatre-vingt-trois lettres du poète (7), Léon Séché marqua clairement combien son recueil était incomplet. Trois ans plus tard,

---

(1) *Complément de toutes les éditions des œuvres d'A. de Musset*, Charpentier, in-12 (recueil composé par Paul de Musset).

(2) *Réunies et annotées par Maurice Allem, M.D.F.*, 1911, in-16.

(3) Texte A des fragments de *Carmosine*, p. p. Jean Richer, in *A. de Musset*, *Textes dramatiques inédits*, Nizet, 1953, p. 176 sq. Le fragment provenait des papiers de George Sand; d'où sa datation par le vicomte de Lovenjoul.

(4) Voir éd. Allem, Pléiade, du *Théâtre complet*, p. 710.

(5) In *Autour du Drame de Venise*, Paris, Nizet, 1958, ch. v, *Le Buvard de George Sand*. La publication et la critique des fragments prépare, on le voit, l'élaboration de ces éditions critiques dont la magistrale *Genèse de Lorenzaccio* de P. Dimoff nous fait sentir le manque pour les autres grandes œuvres, sauf les *Caprices de Marianne* (G. Michaud, 1910) et *André del Sarto* (P. Gastinel, 1933).

(6) Cette étude permettrait aussi de suivre la curieuse récurrence de certains noms de personnages sous la plume de Musset. C'est ainsi que *Perdican* vient de Boccace (septième nouvelle de la Xe journée du *Décaméron*) : il apparaît chez Musset comme *fils d'Evrard*, dès 1832 sans doute; on ne sait s'il se retrouvait dans le contexte italien de la première *Carmosine* (Lise, fragment A Richer, cité supra), où l'on rencontre un *Blazius*, simplement mentionné, mais qui prendra forme et substance dans *On ne badine pas*. On voit par ces exemples que les noms de personnages peuvent fournir des critères pour la datation relative des écrits.

(7) A. de Musset, *Correspondance*, 1827-1857, *M.D.F.*, 1907. Rappelons que la correspondance de Musset et de George Sand avait été publiée par F. Decori dès 1904 (Deman, Bruxelles).

il comblait lui-même une des lacunes qu'il avait dénoncées en offrant au public les Lettres à Aimée d'Alton (1). La même année, le *Correspondant* (2) et les *Annales romantiques* (3) publiaient dix-sept autres lettres, recueillies en 1896 par François Coppée des mains de Mme Martellet. Certaines complétaient le recueil de 1907; d'autres corrigeaient les textes déjà fournis, en rectifiaient les dates, restituaient des passages omis. La preuve était faite qu'on ne pouvait exploiter sans une extrême prudence une édition pour laquelle Léon Séché avait parfois utilisé des versions glanées dans les journaux (4), mais trop de lettres restaient inédites pour que la perspective d'une publication plus fidèle fût engageante. En 1928, cependant, la Librairie de France consacra



Figures de rêve, tracées par la main de Musset sur l'album du voyage en Italie (Lov. F. 976, folio VII).

à la correspondance de Musset le tome X d'une édition nouvelle de ses *Œuvres complètes:* on n'en continuait pas moins à découvrir et à publier d'autres lettres, soit isolées, soit groupées (5), ou à signaler à l'occasion des ventes beaucoup de pièces que leurs errances successives ne permettent pas toujours de tirer de la pénombre. Le besoin était criant d'une vaste opération de prospection, de regroupement, d'établissement des textes; on apprendra avec plaisir, si on ne le sait déjà, que l'opération a été entreprise; que, retardée par des circonstances malheureuses ou douloureuses, elle n'a pas été abandonnée; qu'enfin, nous pouvons espérer pour bientôt une publication fidèle, et point trop éloignée d'être complète, de la correspondance d'Alfred de Musset.

On ne saurait oublier, en l'attendant, les efforts particuliers qui nous ont restitué, dans des ouvrages accessibles, certains ensembles épistolaires de première importance. Nous les retrouverons plus loin à propos des épisodes biographiques et des œuvres qu'ils intéressent. Il en sera

(1) A. de Musset, *Lettres d'amour à Aimée d'Alton*, *M.D.F.*, 1910.

(2) De mars 1910.

(3) 7e année, t. VII, 1910, fasc. II (mars-avril).

(4) La même conclusion s'impose à qui a confronté les textes du recueil avec les lettres autographes exposées à la Bibliothèque nationale en 1957.

(5) Voir in *Cahiers Alfred de Musset*, I, janvier et II, avril 1834, le texte restitué des lettres XII, XX, XXI, XXIV, XXVI publiées en 1866 dans le tome dixième des *Œuvres* et, d'autre part, des lettres inédites de Musset, à sa mère, 17 juillet 1838, à Mme Jaubert, 11 janvier 1839 et à Mme Onésiphore de Musset, 31 août 1854.

de même du détail des témoignages contemporains; quant au crédit à accorder aux plus notables d'entre les témoins, on sait que les réserves de la critique sont justifiées par les circonstances dans lesquelles ils ont pris la parole. Moins de deux ans après la mort de son ancien amant, George Sand publiait, dans la *Revue des Deux Mondes* (1), *Elle et Lui*, sa version propre de l'aventure vénitienne. Nous apercevrons en temps et lieu que cette fiction dont la composition d'ensemble paraît destinée à brouiller les faits intéresse cependant l'histoire par le récit qu'elle fournit de certains événements. L'intérêt psychologique du document n'est pas moindre : malgré la sérénité feinte et la prétention aux explications définitives, que trahit cette haine douloureuse? Un cœur, croirais-je, que le retour au passé laisse aussi désemparé qu'au temps de la première des *Lettres d'un voyageur* (2), devant le mystère d'une nature d'homme que le génie torture et ravage au lieu de lui apporter le bonheur dans la plénitude. Ce mystère, il se pourrait que George Sand, pour en avoir souffert plus que quiconque, l'eût cerné de plus près que nul autre : je ne sais rien d'aussi proche des confidences les plus secrètes de la *Confession* que telle page du chapitre XII d'*Elle et Lui* (3). Paul de Musset, avouons-le, n'était pas de taille à répondre à Mme Sand sur ce terrain : sa riposte de la même année, *Lui et Elle*, ne frappe pas par la profondeur des analyses, bien que les réflexions de la fin de son chapitre V soient d'une émouvante justesse. Mais c'est surtout dans le domaine des faits qu'il contre-attaque. Et l'on se sent plus incliné à l'y suivre depuis que l'on connaît, grâce à M. Émile Henriot, une lettre adressée à Mme Jaubert le 13 mai 1859 (4). Au lendemain de la publication de son roman à clefs, Paul déclare que tout décidé qu'il fût à « frapper fort » (5), il est resté au-dessous de la vérité : et de citer trois exemples circonstanciés de sa modération. C'en est assez pour nous aviser de confronter sa version de certains épisodes avec celles qu'en fournissent d'autres témoins, parmi lesquels George Sand; et cette épreuve, si elle ne tourne pas à la confusion de Paul, devrait par contre-coup nous prémunir contre une défiance trop systématique à l'égard de sa *Biographie d'Alfred de Musset* (6). On s'irrite pourtant de découvrir parfois, dans ce récit qui se donne pour une histoire, que l'historien n'est pas sincère ou qu'il n'est pas sérieux, qu'il arrange les faits ou les invente. Sans doute, comme Barbey d'Aurevilly déjà le remarquait sagement (7), Paul ne pouvait savoir tout d'Alfred par le simple fait qu'il était son frère; mais pourquoi ne s'est-il pas résigné, quand il ignorait, à le dire, au lieu de feindre qu'il tire de ses souvenirs des précisions qui tantôt peuvent se déduire de ce que chacun sait, tantôt trahissent les calculs d'un amour fraternel plus fort chez lui que le respect de la vérité? Prenons-en notre parti : la *Biographie*, comme *Elle et Lui* ou *Lui et Elle*, sont des « sources impures » (8); mais auxquelles il faut bien puiser. Il y a pire, d'ailleurs, du fait de Louise Colet, et c'est *Lui* (9); mais de cela même, sous la réserve d'une perpétuelle comparaison avec le reste, M. Antoine Adam a montré qu'on pouvait tirer quelques minces filets de vérité (10). On se sent tenté, enfin, de dire qu'il y a mieux; quel rafraîchissement, lorsqu'on a compulsé ces romans biographiques ou cette biographie arrangée, d'ouvrir *Dix ans chez Alfred de Musset* (11) ou *Alfred de Musset intime* (12) (c'est tout un) ! Il va de soi qu'Adèle Colin avait, elle aussi, ses partis pris. On ne concevrait pas pure tout au moins de jalousie sa totale dévotion

---

(1) Des 15 janvier, 1er et 15 février et 15 mars 1859.

(2) Publiée in *R.D.M.*, 15 mai 1834.

(3) « Et quand il s'analysait lui-même, il semblait parfois lire dans un livre de magie », etc. Oui, George elle-même a pu lire la suite de cela dans la *Confession ;* mais niera-t-on que nous lisions mieux la *Confession* (en IV, 6, notamment), d'avoir lu aussi *Elle et Lui?*

(4) Voir Émile Henriot, *L'Enfant du Siècle, A. de Musset, avec une correspondance inédite.* Amiot-Dumont (1953), p. 193 sq.

(5) Il est aussi arrivé à Paul de frapper perfidement : on sait qu'il s'est servi d'une copie du *Journal intime* de George Sand pour fabriquer les lettres d'*Olympe* (George) à *Edouard* (Alfred) qui figurent au chapitre XV de *Lui et Elle.* C'est Anatole Feugère qui a dénoncé cette fabrication (Voir in *R.H.L.F.*, 1927, p. 106. *Le journal intime de George Sand arrangé par P. de Musset*, complétant *Un grand amour romantique*, Boivin, 1927).

(6) Charpentier. 1877.

(7) In *Le Constitutionnel*, 9 avril 1877.

(8) J'emprunte l'expression à M. Pommier (*Autour du Drame de Venise*, p. 57), qui l'applique à la *Biographie.*

(9) Bourdillat, 1860.

(10) Et J. Pommier, *op. cit.*, Addendum I, a pu vérifier sur les lieux que, comme l'avait dit Louise Colet, Musset a visité, le 10 janvier 1834, le couvent des Arméniens de l'île San-Lazzaro (proche du Lido).

(11) In-18, Chamuel, 1899.

(12) In-8, Juven, 1906.

à un maître qui s'appelait Alfred de Musset; et jalouse elle a été, et de ses maîtresses et de sa famille. Mais sa simple chronique d'une vie dont elle a partagé presque tous les jours durant des années est irremplaçable, et elle abonde en précisions que les autres avaient tues parce qu'ils ne les jugeaient pas dignes d'être dites, ou bonnes à dire.

Avant les souvenirs de la servante, le public avait accueilli les témoignages rivaux de l'amante et du frère avec la curiosité qu'il n'accorde qu'aux gens en vue; c'est qu'aussi bien, dans les dix dernières années de sa vie, Musset avait atteint la célébrité grâce à ses succès sur les scènes de Paris. Après avoir applaudi cet auteur dramatique, les spectateurs se prenaient à lire ou à relire le poète; rompant le silence dont Musset avait tant souffert (1), la critique reconnaissait avec l'opinion qu'il était en vogue, et qu'il lui était même réservé d'échapper aux fluctuations de la vogue. Tel paraît être le sens des articles de Sainte-Beuve en 1850 et 1852 (2); Musset est une figure marquante de l'actualité, mais, aussi bien, il entre dans l'histoire. On s'efforcera donc après sa mort, de l'y installer et de l'y situer : d'où les jugements de Lamartine, d'abord entachés d'une légèreté coupable (3), mais bientôt suivis de repentirs (4); d'où quatre pages de l'*Histoire de la littérature anglaise* (5), où Taine, avec une vigueur singulière, affirme la portée morale de la vie et de l'œuvre de Musset; d'où l'hommage fervent d'Emile Zola (6). Cependant, la polémique posthume déclenchée par *Elle et Lui* a ramené l'attention sur les amants de Venise : belle occasion, pour nombre de publicistes, de satisfaire chez un certain public le goût de l'anecdote et du scandale. Maurice Clouard a dressé une liste des écrits consacrés à l'aventure vénitienne jusqu'à 1899 (7); on ne risque guère à avancer que presque tous méritaient l'oubli où ils sont tombés, et notre gratitude en est plus vive à ceux qui abordèrent ce drame douloureux avec le propos de l'étudier en historiens et en psychologues : à un Lovenjoul (8), à un Mariéton (9), à un Charles Maurras (10), à un Paul Bourget (11). C'est un peu avant eux qu'Arvède Barine avait ouvert la voie aux biographes qui se refusent à la facilité comme au pédantisme, avec un *Alfred de Musset* (12) dont la fraîcheur et la malice attendrie restent chères aux mussettistes : vous diriez d'Elsbeth contant les heurs et malheurs de Fantasio. Quant à l'étude de l'œuvre, dont on peut tenir Sainte-Beuve et Théophile Gautier comme les premiers pionniers, l'influence des reprises ou créations posthumes (13), l'oriente très tôt vers le théâtre; qu'on songe à tel article de Jules Lemaître daté du 19 septembre 1887 (14), et, dans le domaine de la critique érudite, au magistral *Théâtre d'Alfred de Musset* de Léon Lafoscade, publié dès 1902 (15). En ce début de siècle, le choix d'un objet aussi vaste témoigne d'un beau courage (16); on n'a point encore Musset en entier et les vues générales sur son œuvre ne peuvent encore s'appuyer sur des travaux de détail tels que ceux qui désormais se multiplieront. Parallèlement

---

(1) Il faut cependant rappeler ici que Théophile Gautier avait eu le rare mérite de réclamer la représentation des pièces de Musset et d' « en annoncer presque seul l'éclatant et constant succès ». Voir P. Gastinel in *R.H.L.F.*, 1928, p. 598 sq., à propos de H. Lyonnet, *Les Premières d'A. de Musset*, Delagrave, 1927.

(2) *Sur les « Poésies Nouvelles »* (28 janvier 1850), et *De la Poésie et des Poètes en* 1852 (9 février 1852).

(3) Voir le 18e entretien du *Cours familier de Littérature.*

(4) Voir *op. cit.*, 19e entretien et, dans les *Troisièmes Méditations* de 1860, la réponse à la *Lettre à M. de Lamartine.*

(5) Tome V, p. 466 à 470 de la 3e édition, 1874.

(6) Voir l'étude publiée d'abord dans le *Messager de l'Europe*, Saint-Pétersbourg, et recueillie dans *Documents littéraires* (...), Fasquelle, 1912, p. 87 à 131.

(7) In *Documents inédits sur Alfred de Musset*, A. Rouquette, 1900, in-4°, p. 101 à 169.

(8) *La véritable histoire d'Elle et Lui* : notes et documents, Calmann-Lévy, 1897.

(9) *Une Histoire d'amour* (...); 1re éd., 1897; éd. définitive (38e), Ollendorf 1903.

(10) *Les Amants de Venise :* d'abord publiée in *Gazette de France*, 1901. Ch. Maurras est revenu sur l'épisode vénitien in *Poésie et Vérité*, Grenoble, 1944.

(11) In *Etudes et Portraits*, t. III, p. 216 à 227.

(12) Hachette, 1893. Le charmant *Alfred de Musset* de Maurice Donnay (Hachette, 1914) est un peu de la même lignée, *longo, sed proximus intervallo.*

(13) Voir H. Lyonnet, *op. cit. supra.*

(14) Recueilli in *Impressions de théâtre*, Lecène et Oudin, s. d. tome III; v. aussi le t. X, p. 55 sqq, sur *Lorenzaccio*, à propos de la première de 1896.

(15) Hachette, in-8, VIII-424 p.

(16) Qui impressionne également chez Aimé Camp, lequel étudie dès 1896 l'*Influence des études classiques sur A. de Musset.* Les 29 pages in-8° de cet essai élégant ne sauraient évidemment épuiser la matière annoncée par le titre.

à l'effort mené pour publier tout ce que le poète a écrit, on enquêtera sur sa vie, ses origines et son milieu, on recherchera, à propos de ses ouvrages, les sources et les influences. C'est le temps des *Documents inédits*, hardiment commentés à l'occasion (1); des riches moissons de faits que Léon Séché rapportait de ses promenades sur les traces de Musset ou de ses camarades et des femmes qu'il aima (2); des recherches de Maurice Dumoulin sur la lignée du poète (3), des débuts de l'exégèse de Jean Giraud. La notice et les notes des *Morceaux choisis d'Alfred de Musset*, publiés en 1917 par Joachim Merlant, permettraient de dresser un tableau des ressources dont on disposait pour étudier Musset, à la veille de la grande guerre, et de mesurer, par contre-coup, ce que les travaux postérieurs (4) ont apporté à la synthèse critique de Pierre Gastinel (5) ou à la grande biographie de M. Maurice Allem (6). En ces dernières années, d'ailleurs, l'activité de la recherche et l'impulsion donnée à nos études par la célébration du Centenaire (7) ont constamment enrichi notre connaissance de Musset, non sans nous faire sentir, plus vivement peut-être que par le passé, les lacunes de l'information et l'importance des problèmes qui restent ouverts, en ce qui touche l'histoire de la vie comme celle de l'œuvre.

Autour de ce berceau, Arvède Barine l'a dit, toutes les fées; mais on se demande très tôt comment cet enfant merveilleusement doué parviendra à s'accommoder de sa condition d'adulte. — Jeunesse : éclosion précoce du talent, parallèle à une expérience précoce de la passion. — Vers la vingt-troisième année, crise intérieure et choc physique qui ébranlent l'être jusqu'en ses tréfonds. — La jeunesse est finie : suivent quelques années de maturité encore féconde, puis un déclin pendant lequel la stérilité va s'accentuant jusqu'à la mort.

Joachim Claude MERLANT.

(A suivre)

---

(1) V. ci-dessus p. 157, n° 7. Les progrès de la recherche ont d'ailleurs enlevé quelque intérêt à l'ouvrage et, particulièrement, aux commentaires que M. Clouard fournissait des documents exhumés.

(2) *Etudes d'Histoire romantique, A. de Musset,* tome I, *L'Homme et l'œuvre*, tome II, *Les femmes*, *M.D.F.*, 1907.

(3) *Les ancêtres d'A. de Musset d'après des documents inédits*, Émile-Paul, 1911.

(4) Que j'ai cités et citerai trop fréquemment en cours de route pour qu'il ne soit pas superflu de le faire ici.

(5) *Le Romantisme d'Alfred de Musset*, Rouen, 1933, grand in-8°, 705 p.

(6) *Alfred de Musset*, éd. revue et corrigée, B. Arthaud, Grenoble et Paris, in-8°, 243 p. (1948). C'est dire le prix qu'on attache à cet indispensable instrument de travail que d'y regretter l'absence d'un index et d'une bibliographie.

(7) Laquelle a donné lieu à d'importants articles : voir notamment in *Nouvelles littéraires*, 9 mai 1957, ceux de Mmes Maurice-Amour, Germaine Beaumont, Dussane, Simone André-Maurois et de MM. Antoine Adam, M. Allem, René Clair, Michel Déon, Maximilien Gautier, E. Henriot, R. Lebègue, M. Levaillant, Pierre Moreau, Jean Pommier, Jean Thomas; in *Figaro littéraire*, 4 mai, une enquête (*Lit-on encore et aime-t-on, dans Musset, les poèmes?*); in *Lettres françaises*, l'article, cité *supra*, d'Aragon. — Le catalogue publié par la Bibliothèque nationale (*A. de Musset, exposition organisée pour le centenaire de sa mort*, Paris, 1957, 112 pages, 8 planches), prolonge les bienfaits d'une exposition riche et belle qui a précisé et renouvelé, en bien des points, notre connaissance du poète. Particulièrement heureux était le choix des dessins de Musset exposés à la Galerie Mazarine.

Etudes psychanalytiques sur la mythologie grecque

Le musée de Grenoble possède une esquisse et un tableau de Chagall intitulés *Le Songe d'une nuit d'été.* L'esquisse (1935) est conforme au mythe shakespearien : le couple chagallien apparaît dans sa dualité antithétique; elle, pure et délicate sous son voile blanc de mariée, lui, bestial, avec sa tête d'âne; un ange rouge plane au-dessus d'eux dans un ciel sombre; l'atmosphère est dramatique, la mort menace. Le tableau (1939) conserve la même composition, la même atmosphère, mais l'époux n'a plus sa tête d'âne : ses oreilles sont courtes et des cornes dominent son profil caractéristique de bovidé. Le titre est resté le même et on le comprendrait difficilement si l'esquisse ne permettait de l'interpréter : on penserait à un moderne Minotaure, plutôt qu'à l'amant de la reine des Fées.

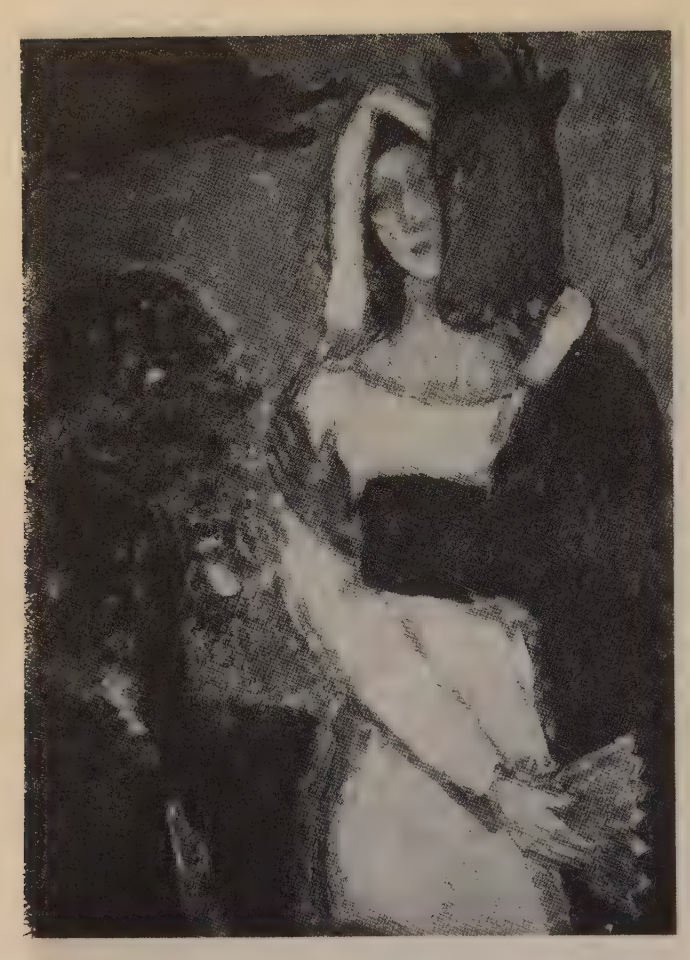
Des images étranges traversent souvent les tableaux de Chagall : souvenirs d'enfance, rêves extravagants semblent surgir du plus profond de son âme comme si sa peinture était le reflet d'un monde intérieur. *Le Songe d'une nuit d'été* n'est pas une illustration de Shakespeare, et si l'âne se transforme en bovidé, ce n'est pas une substitution de motifs littéraires, cela ne signifie pas que Pasiphaé se substitue à Titania. Les images expriment les sentiments profonds du peintre : il ne va pas chercher, dans des mythes anciens, des motifs extérieurs et indifférents, mais il trouve en lui-même des symboles qui se rencontrent ailleurs dans les mythes. Il n'y a pas emprunt, il y a création. La fonction fabulatrice du peintre ou du poète, à toute époque, trouve pour exprimer ses sentiments profonds des images symboliques dont la signification demeure constante. L'invention des poètes d'aujourd'hui retrouve les symboles ancestraux qui peuplaient déjà les mythes grecs.

***

L'étude comparative des symboles que l'on rencontre aussi bien dans les mythes que dans les œuvres d'art ou dans les songes a été tentée et a permis d'obtenir des résultats suggestifs. L'initiative en est due aux maîtres de la psychanalyse. Si Freud en a défini les principes dans son *Introduction à la Psychanalyse* (trad. S. Jankélévitch, Paris, 1922) et en a tiré des explications plus probantes dans sa *Science des Rêves* (trad. I. Meyerson, nouv. éd., Paris, 1950), C.J. Jung a analysé avec méthode de nombreux symboles dans ses *Métamorphoses et symboles de la libido* (Paris, 1932). La méthode a été appliquée systématiquement à la mythologie grecque dans plusieurs ouvrages de C. Kerenyi, qui a travaillé en liaison avec Jung (voir en particulier *La Mythologie grecque*, Paris, 1952). Les livres de G. Bachelard sur le symbolisme des images élémentaires (*La psychanalyse du feu, L'air et les songes*, etc.) apportent une contribution riche et originale à ces recherches. Le livre de Paul Diel, *Le symbolisme dans la mythologie grecque, étude psychanalytique*, Paris, 1952, est d'une lecture pénible et n'apporte guère ce que promet son titre.

***

Que l'on puisse appliquer aux mythes la méthode psychanalytique, dont l'interprétation des rêves est le procédé essentiel, il semble qu'il n'y ait rien de plus naturel. On retrouve dans le mythe tous les caractères du rêve. Dans l'un ni dans l'autre les images ne sont logiquement liées. Le mythe-rêve typique est le mythe de métamorphose dans lequel les formes s'engendrent avec la plus complète incohérence : le jeune Narcisse devient une fleur, Niobé un rocher sculpté, Protée revêt toutes les formes successivement. Dionysos, prisonnier des pirates, suscite sur leur bateau des prodiges étonnants : « Tout d'abord ce fut du vin, doux breuvage parfumé, qui se répandit sur le rapide vaisseau noir, et une odeur divine s'en exhalait; à cette vue, la terreur



Chagall : *Le Songe d'une nuit d'été* (Musée de Grenoble).

s'empara de tous les marins. Aussitôt un pampre se déploya de chaque côté, jusqu'en haut de la voile, dont on voyait pendre de nombreuses grappes; puis un sombre lierre chargé de fleurs vint s'enrouler autour du mât; des fruits charmants y poussèrent, et les chevilles des rames avaient toutes des couronnes... Alors le dieu devint sous leurs yeux un lion effroyable qui, en plein navire, sur le tillac, poussa de grands rugissements; puis au beau milieu, il suscita un ours au cou velu, pour signifier sa puissance... » Les matelots épouvantés se précipitent dans la mer et sont métamorphosés en dauphins (*Hymne homérique à Dionysos*, v. 35 sqq; trad. J. Humbert). Ne croirait-on pas entendre le récit d'un rêve fantastique, d'un cauchemar où les images sortent les unes des autres sans lien logique?

N'est-ce pas dans le rêve aussi qu'apparaissent ces êtres hybrides, que l'on trouve couramment dans les mythes? Minos à tête de taureau, Sirène au corps d'oiseau, Chimère où se mêlent le lion, la chèvre et le serpent, dragons multiformes, satyres à queue de cheval, Pan aux attributs de bouc, centaure enfin, tous ces montres n'ont pu naître que dans les rêves tourmentés des peuples anciens. Ainsi, dans sa fresque inspirée par le bombardement de Guernica, Picasso symbolise par des monstres horribles l'épouvante des victimes.

Semblables dans leur déroulement, le rêve et le mythe ont des origines analogues : l'un comme l'autre ils sont un essai d'interprétation d'un phénomène réel. Des expériences incontestables ont mis en valeur l'importance, dans la genèse des rêves, des excitations sensorielles, internes ou externes, comme des excitations d'ordre psychique. Ainsi le mythe est-il souvent l'interprétation d'une particularité rituelle. Si Héphaistos est un dieu boiteux, c'est que la vieille statue de culte, aux jambes maladroitement sculptées, exigeait une explication de ce genre. On adorait à Delphes une pierre qu'on enveloppait de bandelettes de laine : elle est devenue la pierre que Kronos, habitué à dévorer ses enfants, avait avalée quand on la substitua au petit Zeus. Si Héraclès meurt sur le bûcher de l'Œta, c'est que, depuis longtemps, sur l'autel de cendres qui a été retrouvé sur cette montagne, on jetait au feu des statuettes votives. Le mythe que l'on qualifie d'étiologique est donc un essai d'interprétation d'une réalité cultuelle ou naturelle.

A partir d'une même excitation, tous les hommes ne construisent pas le même rêve : l'interprétation de chacun dépend du contenu de son propre inconscient. Le contenu du rêve est donc révélateur au plus haut point de la personnalité du rêveur. Elle ne s'exprime pas directement, mais par des images, par des symboles qui déguisent le sens réel de ses tendances. La véritable « clef des songes », la science des rêves, est celle qui donne le sens de tous les symboles. On sait que, parmi les tendances refoulées dans l'inconscient, auxquelles les psychanalystes donnent le nom de *libido*, la tendance sexuelle est la plus refoulée : elle est aussi celle qui s'échappe le plus volontiers dans les rêves, lorsque la censure est en sommeil. Mais ce serait donner de la



Coupe signée EXEKIAS : *La navigation de Dionysos* (Musée de Munich).

doctrine psychanalytique une image fausse et caricaturale, contraire aux affirmations de ses fondateurs, que de réduire la *libido* à la tendance sexuelle. Sans doute les psychanalystes abusent-ils souvent de l'interprétation sexuelle : il ne faut pas oublier que leur expérience porte sur des malades chez lesquels cette tendance peut être exacerbée, et l'on ne saurait en généraliser l'emploi. On ne peut pas lire sans sourire certaines explications de Freud, quand il écrit par exemple : « *Soulier*, *pantoufle* désignent symboliquement les organes génitaux de la femme... *Montagne* et *rocher* sont les symboles du membre masculin, *jardin* est un symbole fréquent des organes génitaux de la femme. »

Or c'est justement à propos de l'interprétation des symboles que Freud introduit ses considérations sur les mythes. « La connaissance des symboles, écrit-il, nous vient de diverses

sources, des contes et des mythes, de farces et facéties, du folklore. Nous y retrouvons partout le même symbolisme que nous comprenons souvent sans la moindre difficulté. » Les symboles étant les mêmes dans les rêves et dans les mythes, « on peut, sans faire violence à sa nature, appliquer la psychanalyse aussi bien à l'histoire de la civilisation, à la science des religions et à la mythologie qu'à la théorie des névroses. » La théorie de Freud paraît néanmoins superficielle et insuffisante. L'affirmation de la similitude des symboles dans le rêve et dans le mythe est affirmée sans être justifiée. C. G. Jung s'est appliqué davantage à cet aspect du problème et sa collaboration avec Kerenyi a apporté des résultats utiles. Sa « psychologie des profondeurs », analysant le contenu de l'inconscient, n'y découvre pas seulement la sédimentation d'une vie individuelle, mais l'accumulation d'une expérience ancestrale. Le rêveur n'est pas l'inventeur des symboles qu'il utilise; il possède, enregistrée dans son inconscient, toute une structure qui lui vient du milieu social et de l'hérédité. L'artiste, comme le rêveur, trouve en lui des symboles qui appartiennent à ce même fonds commun. La création individuelle rejoint ainsi la conscience collective. Jung appelle *archétypes* ces symboles qui sont communs aux récits de la mythologie, aux productions de l'art et aux récits de la vie onirique.

Ainsi se trouve justifiée l'application de la méthode psychanalytique à la mythologie et à l'art. Pour revenir au tableau de Chagall, on pourra dire que le peintre, en donnant à l'époux une tête de bovidé, a, plus ou moins consciemment, retrouvé le symbole qu'avaient employé déjà les Minoens, quand ils avaient imaginé le mythe du Minotaure.



Amphore d'Euthymides : *Un silène* (Musée de Goluchow).

***

D'après Freud, l'interprétation des symboles mythologiques serait simple. En fait, la réalité paraît assez complexe et il ne semble pas possible, même si l'on admet le principe des archétypes, d'en donner une traduction unique, valable dans tous les cas. En examinant quelques-uns des principaux archétypes qui apparaissent dans la mythologie grecque, nous verrons qu'ils sont susceptibles d'interprétations diverses.

Symboles de la *libido* dont ils représentent les métamorphoses, les archétypes conservent ses principaux caractères. Elle est violente et irrésistible, insinuante et sournoise. Elle est facilement symbolisée par des animaux auxquels on attribue ces caractères. L'idée est ancienne : dès l'époque d'Aristote, les auteurs de traités de physiognomonie avaient recherché sur le visage et dans le corps humain l'expression du caractère profond et ils avaient défini les principaux types d'après leur ressemblance avec des animaux (cf., par exemple Jurgis Baltrussaïtis, *Aberrations, quatre essais sur la légende des formes*, Paris, 1957). Quelques animaux occupent une place de choix dans la symbolique mythologique : voyons quel sens on peut leur donner.

La fougue et la puissance sont volontiers caractérisées par le taureau, animal bien connu de tous les peuples. On voit en lui un symbole de force et d'autorité, et on ne lui accorde d'abord aucune signification sexuelle particulière. Dans toute l'Asie occidentale, depuis l'époque la plus reculée, la tiare à cornes de taureau est la coiffure royale. Les cornes votives de Cnossos sont un héritage de cette antique conception et la tiare royale du chef minoen est peut-être à l'origine de la légende du Minotaure.

Le taureau, chef du troupeau, est bien connu pour sa fougue et la violence de ses appétits sexuels. Aussi a-t-il pu devenir très tôt ce symbole de la *libido* sexuelle que les psychanalystes se plaisent à rechercher. La légende du Minotaure, fils de Pasiphaé et du taureau est la plus belle illustration de cette puissance libidinale. Délicatement suggérée dans les vers de Racine, elle est devenue de nos jours un thème favori de la littérature et de l'art. La *libido* se déchaîne sans retenue dans la *Pasiphaé* de Montherlant comme sur les dessins de Matisse ou de Picasso. Sans

doute la tête du bovidé qui s'est insinuée dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Chagall a-t-elle la même signification, en face de la pure jeune femme au voile blanc.

La fougue du taureau est redoutable et il devient un symbole de dévastation et de terreur. Le fleuve gonflé par l'inondation est représenté comme un taureau déchaîné ou comme un dieu qui porte sur un corps humain une tête de taureau. Picasso, dans *Guernica*, montre un taureau monstrueux, symbole d'épouvante. Mais le taureau rencontre des adversaires qui le domptent : Héraclès ou Thésée, héros civilisateurs, symboles de l'homme guidé par la raison, triomphent du taureau de Crète ou de celui de Marathon, symbole de panique ou de débordement sexuel



Amphore chalcidienne : *Nymphe et silène.*
(Rome, collection Castellani).

Le cheval a connu, dans la mythologie générale et dans la mythologie grecque en particulier, une vogue au moins aussi grande. Jung écrit : « Les légendes attribuent au cheval des propriétés qui, psychologiquement, appartiennent à l'inconscient de l'homme. » Ainsi lui était accordé le don de prophétie, comme en témoigne le cheval d'Achille, au 19e chant de l'*Iliade*. Puisque l'inconscient est avant tout le domaine de la *libido* sexuelle, Jung ne manque pas de donner au cheval une signification sexuelle. Il faut bien reconnaître que ses explications, qui reposent sur des associations verbales valables pour l'allemand seul (le mot *Pferdefuss*, pied de cheval, désignant un signe diabolique), n'ont guère de fondement. Son interprétation du mythe de Pégase faisant jaillir la source Hippocrène par un symbolisme sexuel n'est guère qu'une plaisanterie de corps de garde. Le miracle de l'eau qui jaillit, dans un pays aride comme la Grèce, justifie suffisamment, sans qu'on doive recourir à un sens symbolique, les légendes liées à la naissance des sources.

Il est certain cependant que la fougue du cheval a pu parfois devenir le symbole de la *libido* déchaînée. Le centaure, homme à corps de cheval, est la personnification de la passion sexuelle, et les fréquentes représentations du combat des centaures contre les Lapithes, dont ils tentent de ravir les femmes, montrent assez ce qu'était leur fureur brutale. Au fronton occi-

dental du temple de Zeus à Olympie, Apollon, dieu de raison et de mesure, maître de civilisation, apaise de sa main droite la lutte des centaures et des Lapithes, réfrénant le déchaînement de la bestialité.

Mais tous les élans ne sont pas mauvais. Il existe de nobles fureurs et les centaures eux-mêmes, capables du pire, sont aussi capables du meilleur. Si le centaure Nessos, qui a tenté de violer Déjanire, cause la mort d'Héraclès, le centaure Chiron est le maître d'Achille et possède toute la science et toute la sagesse des hommes. Ce n'est pas seulement l'élan trouble, le vague des passions qui pousse les hommes à sortir d'eux-mêmes, l'élan du jeune centaure qu'exprime Maurice de Guérin; c'est aussi un élan plus noble et plus pur que peut symboliser la forme chevaline, il symbolise admirablement l'élan de l'inspiration et de l'enthousiasme poétique. Tel est sans doute le vrai sens du mythe de Pégase; des dessins et des peintures d'Odilon Redon expriment magnifiquement cette envolée irrésistible de Pégase bondissant vers le ciel. Les satyres eux-mêmes, qu'une longue queue apparente incontestablement aux chevaux, sont sans doute redoutables aux nymphes des bois, mais ils fournissent à Dionysos un cortège de musiciens et deviennent des serviteurs de l'art. Platon a bien compris cette double nature du cheval : il compare l'âme humaine à un attelage dont les deux chevaux, l'ἐπιθυμία (= *libido*) et le θυμός (= générosité) se contrarient et doivent être tenus en main par le Νοῦς (= intelligence) qui les conduit.

Le serpent est, aux yeux de Jung, le symbole le plus éloquent de l'organe sexuel masculin, et l'on pourrait expliquer sa présence avec cette signification dans bien des mythes, en dehors même du domaine grec. S'il est lié partout aux cultes de la Terre, la Terre étant le symbole par excellence de la féminité, c'est que le symbole du serpent pénétrant dans le sein de la terre a une signification évidente. On pourra s'étonner cependant que, dans la version la plus ancienne de la légende delphique, le serpent monstre chthonien tué par Apollon, soit un serpent femelle (δράκαινα)... Le serpent, symbole des forces sournoises de l'inconscient est lié aux sanctuaires oraculaires, à Delphes par exemple, et à toutes les pratiques magiques, à celles de la médecine, chez Asclépios à Epidaure.

Mais ce symbole de la puissance insinuante de la *libido* est aussi un symbole de mort et de terreur. Jung explique la peur instinctive que l'on éprouve en face du serpent par une longue expérience ancestrale. En face du serpent bénéfique d'Épidaure et de l'hôte de l'Erechthéion, protecteur de l'Acropole d'Athènes, combien de serpents terrifiants hantent les mythes grecs ! La terrible Gorgone, comme les Érinyes, sont des monstres pourvus d'une chevelure de serpents. Le guerrier porte sur son bouclier une Gorgone entourée de serpents pour effrayer son adversaire. Cerbère, gardien des Enfers, est entouré de serpents. Sur un tableau d'Odilon Redon, la mort est symbolisée par un grand serpent vert enroulé, dans la gueule duquel apparaît un squelette. Comme les autres animaux symboliques de la *libido*, le serpent rencontre des adversaires, défenseurs de la raison et de la civilisation. C'est Apollon vainqueur de Python, Héraclès terrassant des serpents dès le berceau avant d'abattre l'hydre de Lerne. Animaux monstrueux auxquels il serait vain de chercher une signification sexuelle et dont le caractère s'explique assez par la terreur qu'ils ont de tout temps provoquée.

La symbolisation sexuelle du bouc est bien connue. L'animal aux senteurs fortes, l'αἰγιβάτης des poètes, suffit à justifier cette interprétation. Pan, le dieu des bergers, est le dieu-bouc, le « chèvre-pied », dieu des folies de midi, qui terrorise les nymphes et s'apparente aux satyres. Il symbolise parfaitement les explosions de la *libido* sexuelle. Mais sa nature est plus complexe. Il symbolise encore tous les éléments troubles de l'inconscient, ceux que libèrent les grandes terreurs et il est en ce sens le dieu de la panique : on est loin alors des extravagances sexuelles du bouc. Le dieu Pan est aussi le dieu de la double flûte, le musicien champêtre des bucoliques. Avouons qu'il faut une singulière déviation de l'esprit pour affirmer que, si Pan est un dieu musicien, c'est précisément parce qu'il est un symbole de la *libido* sexuelle, la musique ayant une origine éminemment sexuelle, parce qu'elle est rythme avant toute chose...

***

Des études précises consacrées à ces animaux et à tels autres qui se rencontrent dans les mythes grecs permettraient de mieux connaître leurs diverses significations, qui, on le voit, peuvent difficilement se ramener à une traduction unique. L'étude des éléments considérés comme archétypes exigerait de longues recherches et nous ne pouvons qu'en suggérer quelques traits.

Dans les Théogonies primitives, qui sont en réalité des cosmogonies, les grandes divinités symbolisent les éléments. A la première génération de la Théogonie hésiodique, les éléments sont eux-mêmes mis en scène, et leurs unions peuvent être considérées, selon le mot de Jung, comme l'archétype de l'union sexuelle. On y retrouve dès le principe certains grands thèmes chers à la psychanalyse : la mutilation d'Ouranos est déjà le produit d'un complexe d'Œdipe qui, à la génération suivante, se manifestera chez Zeus à l'égard de Kronos.

L'eau était, d'après Thalès, l'origine de toutes choses. L'eau serait, d'après Jung, le symbole de la mère, l'enfant étant, avant sa naissance, porté dans les eaux de l'utérus. Ainsi les héros sauvés des eaux, comme Moïse, auraient flotté non sur les eaux d'un fleuve mais dans les eaux maternelles et leur légende ne serait qu'un mythe de naissance. L'eau du déluge amènerait la naissance d'une humanité nouvelle et l'eau des purifications rituelles est une source de renouvellement, comme la fontaine de Jouvence redonne la vie avec la jeunesse.

L'origine sexuelle de la légende de Prométhée apportant aux hommes le feu caché dans une férule, n'est pas mise en doute par les psychanalystes et, dans sa *Psychanalyse du Feu*. G. Bachelard a évoqué l'invention du feu dans des pages savoureuses. On s'expliquera ainsi que le feu signifie naissance et immortalité. Un éclair de Zeus féconde la terre et le feu confère une seconde vie : c'est en faisant passer dans un bain de feu le jeune Démophon que Déméter veut lui conférer l'immortalité; c'est le feu du bûcher qui place Héraclès au rang des Immortels.

* * *

F. Buffière a consacré récemment un très gros livre aux interprétations tentées dans l'antiquité des mythes homériques (*Les Mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris, 1956); les explications qui paraissent aujourd'hui les plus extravagantes ont tour à tour été proposées pour les mêmes mythes, par les philosophes les plus graves. Il est certain que, à première vue, certaines interprétations psychanalytiques ne paraissent pas plus sérieuses que celles des anciens. Toutes les fois que le psychanalyste, habitué à une clientèle désaxée, se laisse imposer, par ses habitudes de médecin, une interprétation qui accorde une part excessive aux phénomènes sexuels, il risque de tomber dans la pure fantaisie. A quoi bon en effet chercher partout une signification sexuelle à des images qui peuvent souvent être prises en leur sens propre, alors que les images franchement sexuelles ne sont pas absentes de la mythologie des grecs, qui n'avaient pas, à l'égard de ces questions, la retenue qu'ont apportée vingt siècles de civilisation chrétienne? C'est sans détour qu'Hésiode raconte la mutilation d'Ouranos; il est probable que les symboles de la religion d'Eleusis n'avaient pas besoin de traduction et Platon, dans son *Banquet*, ne mâche pas ses mots.

Sans doute, nous l'avons dit, les psychanalystes se refusent à admettre que la tendance sexuelle soit l'unique manifestation de la *libido:* mais en fait, ils négligent les autres. Cependant des études plus sûres ont été amorcées par la collaboration de Jung et de Kerenyi; la science d'un spécialiste de la religion grecque était nécessaire pour approfondir des recherches que vouait à l'échec l'incompétence des fondateurs de la psychanalyse. Un échantillon, emprunté à Jung, suffira à montrer à quels égarements il se laissait emporter. Rapprochant de la mère le démon germanique Mahr, démon que l'on chevauche, il écrivait (*Métamorphoses et symboles de la libido*, p. 244) : « Entre *mar*, *mère*, *mer* et le latin *mare*, il y a une remarquable ressemblance phonétique, certes toute fortuite. Provient-elle de ce que la *grande image primitive de la Mère* fut autrefois notre monde unique et devint, dans la suite, le symbole de tout le monde?... La mère n'est-elle pas le cheval de l'enfant? Chez les Barbares, elle le porte *à cheval* sur le dos ou sur la hanche; Odin était suspendu au frêne du monde, à la mère, *son cheval terrifiant;* enfin le dieu solaire égyptien est assis sur le dos de sa mère, la vache céleste », cette virtuosité philologique faisait plus penser aux *Chants de Maldoror* qu'à une doctrine scientifique!

Des études partielles, solidement documentées, libérées des aspects excessifs d'une doctrine insuffisamment établie, permettront d'éclairer d'un jour neuf certains mythes. Telle page d'Ovide sur la statue de Pygmalion, telle autre sur le Narcisse donneraient une matière utile à un commentaire psychanalytique. Le mythe des Danaïdes est un sujet de choix, si l'on évite certains excès dont n'a pas su se garder un récent exégète (D. Kouretas, *Applications de la psychanalyse à la mythologie ; la névrose sexuelle des Danaïdes d'après les Suppliantes d'Eschyle* (C. R. du congrès des médecins aliénistes et neurologistes, Bordeaux, 30 août-4 septembre 1956, Cahors, 1957).

Appliquée à des mythes grecs, cette méthode a le mérite de déceler certaines tendances fondamentales et permanentes de l'esprit humain et de sa fonction fabulatrice. Quand ils veulent exprimer leurs sentiments profonds, les peintres et les poètes d'aujourd'hui retrouvent les mêmes images symboliques que les inventeurs des mythes antiques. Pour revenir au tableau de Chagall, le bovidé s'est insinué à la place de l'âne non pas de l'extérieur, par un emprunt artificiel à des souvenirs mythologiques, comme c'était le cas chez tant de peintres imitateurs des époques antérieures, mais comme l'expression d'un sentiment intime du peintre. Une œuvre spontanée de ce genre est donc révélatrice pour nous, à la fois de l'âme de l'artiste et du sens véritable de certains mythes dont l'imagerie était la même. Pour exprimer les mêmes tendances, l'artiste moderne et l'auteur du mythe ont fait appel aux mêmes symboles et s'éclairent réciproquement.

Jean DEFRADAS.

VARIÉTÉ

ROBERT GARAPON : *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français. Du Moyen Age à la fin du XVIIe siècle.* 1957. Librairie Armand Colin, 368 p.

Cette thèse mérite beaucoup d'attention. Elle est d'un type assez insolite. « Limitez votre champ de recherches », conseille-t-on volontiers aux apprentis docteurs. Or, M. Garapon s'est condamné à lire plus de mille pièces de théâtre et à explorer toute notre littérature dramatique, de la fin du XIIe siècle à la fin du XVIIe. Son livre, à qui le feuillette d'un doigt rapide, pourrait apparaître comme un répertoire où se côtoyent les textes les plus rares, les plus saugrenus et les fragments les plus célèbres du théâtre classique. Si tant d'érudition donne le vertige, on admire la fraîcheur d'un regard qui rend visage nouveau à ce que l'on connaît par cœur dès le lycée.

Qu'est-ce donc que cette *fantaisie verbale?* C'est l'art de parler pour ne rien dire, ou plutôt de jongler avec les mots, en virtuose du langage, de s'étourdir des sons en négligeant les sens. Ce glissement au délire verbal concerté a été longtemps, avec la grimace et la pantomime, le moyen privilégié de faire rire, le ressort souverain de la scène comique. Il n'en est plus ainsi aujourd'hui, à beaucoup près. Notre culture et notre civilisation, également compliquées, ont compromis cette euphorie et discrédité ces procédés. A tel point qu'on risque de n'être pas entendu en parlant de « fantaisie verbale » : on fera penser au jeu de mots, au calembour, qui en est le contre-pied. Le jeu de mots naît d'une attention trop ingénieuse au sens des mots; c'est une variété de comique intellectuel. Il s'agit ici d'un comique ingénu, fruit d'un assoupissement, voire d'une abdication de l'esprit, qui laisse l'initiative aux mots.

Une fois bien définie cette ivresse de la parole, M. Garapon en entreprend allègrement l'histoire. Sa thèse est donc neuve par son objet : elle n'est pas la monographie d'un genre littéraire, mais un long effort pour dépister un type de comique dont on avait jusqu'ici mal compris l'importance et la signification.

Avant tout, il faut établir les faits. M. Garapon a donné la chasse à tous les ivrognes de la scène qui pendant cinq siècles se sont intoxiqués de mots. Sa thèse est une mer d'exemples. Exhaustive? Il se peut. En tout cas, comme ces exemples sont tous savoureux, elle a une première vertu, qui est d'amuser. Elle vous brasse, elle vous roule dans la cocasserie. Vous pouvez ergoter sur telle interprétation de détail, attribuer par exemple à l'excès de sens, donc à l'intellectualité, tel effet qui selon l'auteur témoigne d'un dédain du sens, donc d'un pur entraînement verbal. Il importe peu. La mer ne diminuera pas pour une vague de moins. M. Garapon ne nous convainc pas, il nous écrase sous les faits.

Si la fantaisie verbale naît avec notre littérature dramatique et se soutient vaille que vaille jusqu'aux alentours du XVIIIe siècle, elle a ses périodes de particulière prospérité. Le XVe siècle est son véritable âge d'or; et les cinquante années précédant l'époque classique (1610-1660) constituent son âge d'argent. Pour organiser méthodiquement son inventaire, M. Garapon a distingué quatre sortes de procédés auxquels a recours la parole émancipée; ou plutôt — car il est beaucoup plus difficile qu'on ne croit de parler pour ne rien dire, et la fantaisie se fige, se dégrade ou se mécanise rapidement — quatre pentes sur lesquelles elle glisse lorsqu'elle devient systématique : le recours au jargon (latin de cuisine, sabirs, patois, langues étrangères ou prétendues telles); les propos sans suite; les répétitions; les énumérations complaisantes, qui ne satisfont pas au besoin de décrire, mais de parler, et sont ainsi aux antipodes du réalisme (boniments, rodomontades, menus gastronomiques, kyrielles d'injures, etc.). Cette distinction met de l'ordre dans l'analyse; elle permet des comparaisons précises entre les siècles, entre les œuvres, des dénombrements minutieux, voire des tableaux synoptiques.

L'honnête homme sortira de cette lecture étourdi, mais enrichi. Voyons quelques éléments de son butin.

C'est d'abord le Moyen Age qui bénéficie de ce travail. Jamais la *fatrasie*, c'est-à-dire le discours capricieux et incohérent, qui met la logique en congé, n'avait été l'objet d'une étude aussi appliquée. Que ce discours devienne dialogue, voilà les *Menus Propos*, c'est-à-dire la *sottie* par excellence. Elle s'engendre par le seul appel des rimes, l'écho immédiat du son rendant plus cocasse la disconvenance ou la discordance des affirmations, ou leur trop parfaite similitude. Jouer avec les mots, c'est alors jouer avec les notions et les choses, s'étourdir de lapalissades ou de contre-vérités, fabriquer un univers sonore si péremptoire qu'il fait oublier le poids et la rigueur de l'univers réel. Justement, dans les fêtes médiévales, la sottie ouvre toujours la représentation. Elle a pour mission de purger les esprits de leur bon sens trop lourd, de briser la cage des habitudes mentales. C'est du surréalisme avant la lettre. M. Garapon fait un effort heureux, d'imagination et de sympathie, pour retrouver la saveur comique d'un genre dont on pourrait dire, n'étaient Jacques Prévert et ses *Paroles*, qu'il nous est devenu totalement étranger. Il n'aura pas de peine à montrer que les *Menus propos* de la sottie ont engendré le *coq-à-l'âne* de Marot; et c'est un point d'histoire qui a son prix.

Le *coq-à-l'âne* adapte pour des lecteurs un genre que le Moyen Age réservait à la scène, donc à des auditeurs. Il y ajoute le piment de la satire, en conservant précieusement l'incohérence. On s'égarerait en cherchant, chez Marot tout comme chez les sots, de mystérieuses raisons à l'association des idées : il n'y a pas d'autre appel que les sonorités de la rime, qui ici commande en reine. Chez Rabelais lui-même, les *Propos des bien-ivres* (*Gargantua*, V) rivaliseront eux aussi avec les fatrasies dialoguées des sots. On n'avait jamais montré de si près que les ressorts et l'essence même du comique de *Gargantua* sont médiévaux. Qu'on

y prenne garde : le Moyen Age a toujours le temps. Son génie aime l'accumulation, l'entassement, le piétinement. Fatrasie et boniment ne sont drôles qu'à partir du moment où ils se prolongent contre toute vraisemblance, en défiant tout essoufflement. Rabelais lui aussi a le temps, ou il le prend. Il arrête volontiers son récit pour s'étourdir de mots et de sons; il fait ses délices de ces retards vertigineux. Malgré son culte de l'énergie, la loi de son esprit et de son œuvre n'est jamais de servir d'abord le mouvement. Il reste en lui beaucoup trop de l'homme de théâtre médiéval. On le comprend mieux quand on a suivi M. Garapon.

Vienne la Renaissance : c'en est fait du *badinage inutile* et de la *sotte grâce*. Ces formules sont de Jacques Grévin, dans le prologue de sa *Trésorière* (1558), où il attaque les genres médiévaux. Entendez par *badinage* « paroles de badin, c'est-à-dire de niais; par *sotte grâce*, grâce déployée par des sots ». Il faut désormais sur la scène une intrigue, de l'action, des embryons de caractères. La fantaisie verbale, avec ses expédients ou ses ingrédients spécifiques, ne disparaît pas cependant tout à fait de la scène comique. Elle a un canton de refuge : les rôles de pédant et de bravache, *Dottore* et *Capitano*. Qu'ils viennent de la *commedia dell'arte* et des modèles italiens, c'est une évidence. Cette origine est leur caution. Elle les sauve du discrédit, qui atteint alors les goûts et les valeurs du Moyen Age. Les hommes de la Renaissance n'en sont pas à une contradiction près. Ils honnissent les poèmes à forme fixe, et ils prônent le sonnet : ils peuvent bien se déprendre de la fantaisie verbale et s'amuser de ces outres à mots que sont le cuistre et le soldat. L'essentiel est de bien voir que ces fantoches n'ont et ne prétendent avoir aucune consistance, aucune réalité sociale ou humaine. Ce ne sont pas des caractères forcés, auxquels s'attacherait une époque mal dégrossie, ignorant les nuances : ce sont simplement des machines à paroles, manœuvrées pour le plaisir.

A voir les choses de très haut, c'est justement par un rôle de capitan, celui de *Matamore* de l'*Illusion Comique* (1635) que la fantaisie verbale va retrouver droit de cité dans le théâtre littéraire. La farce des tréteaux, celle de Gaultier-Garguille, de Gros-Guillaume et de Tabarin, comme on le pense bien, n'avait jamais abandonné cette fantaisie. Mais Corneille lui confère une promotion. M. Garapon analyse avec beaucoup de perspicacité la verve débridée et savante de ce héros, dont toute la dignité est dans les mots. Il s'interroge sur les raisons qui ont pu pousser Corneille à ce jeu. L'une d'entre elles, la plus puissante peut-être, serait uniquement accidentelle. La troupe du Marais possédait un acteur spécialisé dans les fanfarons, Bellemore. L'*Illusion Comique* lui aurait taillé, sur commande ou par calcul, un rôle à sa convenance. Le *Menteur* constituera une sorte de récidive plus distinguée. Les Tristan, les Scarron (*Jodelet ou le Maître Valet*, 1645; *Don Japhet d'Arménie*, 1653), les Cyrano (*le Pédant joué*, 1654) emboîtent le pas. Ce sera pendant vingt ans (1640-1660) le triomphe de la comédie burlesque, largement contaminée par la fantaisie verbale. Racine avec *les Plaideurs* (1668) forme l'arrière-garde.

M. Garapon s'interroge sur le sens profond de ce regain de vogue. Les perspectives qu'il ouvre avec discrétion vont loin. S'agit-il seulement de Corneille? La verve de Matamore, écrit-il, est « la fantaisie de vacances d'un poète tragique ». La tragédie de Corneille est un effort réfléchi, douloureux, volontaire pour modifier la réalité. Tout au rebours, *l'Illusion Comique* et *le Menteur* sont « une tentative dérisoire de travestir la réalité avec la seule parole. » (Page 183.) S'agit-il des courants littéraires? M. Garapon oppose à la littérature baroque, qui exclut la fantaisie verbale, la littérature burlesque, qui s'y complaît. Le champion sur la scène de la littérature baroque est Rotrou. Pas de comique verbal chez Rotrou. Et d'expliquer! Le baroque, accordant une valeur suréminente à la matière de l'art, ici à la parole, donne à chaque vers, à chaque mot le sens le plus plein, serait-ce au détriment de l'ensemble. Même s'il abuse des mots, il demeure sérieux, voire lugubre. Le burlesque, au contraire, se définit par une dissonance voulue entre la langue et le sujet traité. La fantaisie verbale, qui choque les mots les uns contre les autres, qui les amoncelle en édifices dérisoires, est son moyen de choix et sa loi (cf. pages 219 et 342).

Voici peut-être, avec Molière, la contribution la plus neuve de M. Garapon à l'histoire littéraire. En étudiant comment Molière use de la fantaisie verbale, il cerne avec rigueur sa conquête de l'originalité. Que Molière, si doué pour la farce, éveillé au théâtre par les farceurs, possédant tout le répertoire dans le sang, joue en maître de la fantaisie verbale, on croyait le savoir, ou on s'en doutait. Mais fantaisie verbale n'était qu'une formule vague; M. Garapon renouvelle les perspectives en lui donnant un sens précis. Il reprend donc, pour les appliquer à Molière, ses quatre rubriques médiévales. Une seule fatrasie proprement dite, la fameuse tirade incohérente de Sganarelle, dans *Dom Juan* (V, 2). Mais quel usage habile et varié des jargons, des macaronées, des répétitions, des variations sur un même thème! Molière peut passer pour l'inventeur du ballet de paroles, qui est le triomphe dramatique de la fantaisie verbale. Triomphe dramatique, c'est-à-dire qui sert l'action. Car, et c'est cela que les analyses techniques de M. Garapon éclairent d'un jour très vif, la fantaisie verbale ne stoppe jamais chez Molière le mouvement de la scène. Au contraire, elle le précipite, le renforce et le coordonne; elle fait appel à la mimique, commande le geste, multiplie la *vis comica*. De là son rôle privilégié, qui est d'animer une exposition languissante, une narration trop longue, un dénouement conventionnel. C'est le comique de compensation. Celui de diversion n'est pas de moindre importance. La fantaisie verbale déshumanise à point les personnages et les ramène aux fantoches, pour conjurer toute apparition du pathétique.

Molière se sert donc avec un tact très sûr des effets mécaniques de la fantaisie verbale; il ne la subordonne pas moins à la peinture des caractères, dont elle deviendra un moyen. En voici un signe très sûr. Molière a congédié les fantoches qui n'étaient que des fantoches. Il n'a jamais exploité les capitans, qui le choquaient par leur invraisemblance foncière; il a très vite abandonné Jodelet; et c'est au début de sa carrière seulement qu'il

s'est amusé avec la verve insane et trop facile des pédants. Les faux braves et les cuistres ne sont que des rôles; et si habile qu'il soit à les déshumaniser à temps, il lui faut des hommes. Il lui faut des gestes réels à schématiser, des défauts, des manies, des vices réels à isoler et à agrandir. Ses fantoches les plus simplistes ont une âme de vérité. Voilà pourquoi les médecins ont remplacé les pédants. Il était payé pour savoir que leurs robes noires et leurs bonnets pointus n'appartenaient pas uniquement au magasin des accessoires.

Peu importe que, parallèlement à Molière, un Boursault, un Poisson, un Montfleury cultivent encore la fantaisie verbale à la manière ingénue des burlesques. Elle est désormais condamnée par le génie même de Molière, qui l'a métamorphosée en l'intégrant au mouvement dramatique et à la psychologie. Elle se survivra artificiellement dans les parades de foire, et sur la scène des Italiens, dans la troupe de Scaramouche, qui conserve longtemps les traditions de la *commedia dell'arte*. Mais un autre âge littéraire est né. Le jeu sur les mots a partie liée avec les fantoches, et on ne veut plus de fantoches. Le théâtre de Molière se nourrit encore de fantaisie verbale, mais il la dévore. Au feu d'artifices qui a duré cinq siècles, il fournit un magnifique bouquet; mais après, il n'y a plus que des cendres.

C'est trahir l'œuvre de M. Garapon que de la survoler de si haut. Mais c'est peut-être aussi en accuser les lignes de force et l'intérêt. Elle aide à rectifier bien des points de notre histoire dramatique. Pouvait-on bien juger, c'est-à-dire sans injustice, *l'Illusion Comique* ou *les Plaideurs*, quand on n'avait pas isolé cette sorte de comique si particulier qui naît de la fantaisie verbale? On était condamné à s'étonner, à refuser sa sympathie, à subir la dictature du goût de Fontenelle, dont M. Garapon répète plusieurs fois, pour le repousser, le rapide verdict : « Les caractères outrés ont été autrefois fort à la mode; mais qui représentaient-ils et à qui en voulait-on? » Lourde erreur de parler de caractères, et de tout mesurer à la toise de la psychologie.

Pouvait-on bien définir la mutation opérée par Molière, qui détruit une technique séculaire en la portant brusquement à sa perfection et en en transformant l'esprit? On est séduit par la lumière que la distinction entre baroque et burlesque, du simple point de vue de la considération accordée aux mots, projette sur une des parties les plus complexes et encore les plus mal connues du XVIIe siècle. Cela, pour ne rien dire de remarques de détail, que l'on glane au passage et dont la gerbe grossit vite. Aviez-vous pris garde par exemple que les folies des héros du théâtre baroque ou classique n'ont rien à voir avec les traditionnelles « derveries » du théâtre médiéval, et par conséquent avec la fantaisie verbale? Le délire baroque reste raisonnable et ordonné dans ses pires écarts. A commencer par l'Eraste de *Mélite*... S'il faut parler d'histoire de la langue, on trouvera dans cette thèse de longues listes de vocables inventés à des fins diverses par des créateurs en goguette...

M. Garapon se défend d'outrepasser sa compétence et de pénétrer dans le domaine du philosophe ou de l'esthéticien qui, trop préoccupé du comique de moquerie, a négligé le comique d'euphorie. Du moins a-t-il fait avec force son métier d'historien des lettres. D'étape en étape, son inventaire toujours savoureux s'interrompt pour faire le point, et pour tenter d'expliquer. La fantaisie verbale, conclut-il, est morte au théâtre quand la langue a été fixée, et a perdu le sentiment d'une souplesse qui autorisait tous les excès et toutes les excentricités; quand une civilisation raffinée, riche en divertissements, a préféré l'image de la vie à la pirouette qui délivre de la vie et aux évasions brutales; quand la littérature n'a plus voulu s'éloigner du naturel. Après avoir lu cette thèse et son inépuisable répertoire de cocasseries, on comprendra mieux quelle rupture le classicisme a consommée avec le passé, mais on aura moins d'éloignement pour ce passé, pour ses plaisirs et ses prouesses.

Roger PONS.

A travers les livres

André Fraigneau : *Cocteau par lui-même*. Collection « Écrivains de toujours », Éd. du Seuil (Paris, 1957), 192 p.

On sera déçu si l'on cherche dans ce livre les révélations de l'illusionniste qui veut bien livrer aux spectateurs quelques-uns de ses secrets. Déçu aussi, si l'on attend l'anecdote, le pittoresque, le Cocteau intime que l'auteur aurait pu nous donner. Son étude a la profondeur que réclame la poésie. Elle nous invite à revenir sur des jugements hâtifs, à relire des poèmes où l'on s'est trop souvent contenté « d'applaudir les chandelles d'un feu d'artifice ». Elle tente « de remonter à leur source, au feu central dont elles émanent ». Il n'est donc pas ici question des « talents » de Cocteau mais de son « génie ». M. Fraigneau, parcourant l'œuvre dans son développement chronologique, la voit « composée de mouvements intenses de révolte pure ». Il y montre un enchaînement de « réactions » et non de paradoxes superficiels. Bref, à la légende d'un Cocteau bateleur il substitue la réalité d'un poète humain et sincère. Et les points de repère qu'il prend à l'occasion, ce n'est pas chez Robert Houdin ou les Fratellini, mais chez Pascal et Bossuet. L'auteur a évité les écueils où se sont heurtés quelques-uns de ses prédécesseurs de la collection *Ecrivains de toujours:* on lui saura gré de s'être effacé devant son modèle et de nous présenter, sans recherche et sans système, un vrai *Cocteau par lui-même*, avec d'abondantes citations, une cinquantaine de pages de morceaux choisis et de précieuses illustrations, constituées en majeure partie, par les dessins du poète.

J. Robichez.

DEUXIÈME PARTIE

DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

Bérénice, tragédie « sublime »

... « *éclate trois matins de suite dans le sanctuaire de Dionysos, à travers la série des tragédies, la grande lamentation lyrique sur le déclin des forces de la vie.* »

Pierre GUILLON.

Encyclopédie de la Pléiade : Histoire des Littératures, t. I, Genèse des genres classiques, p. 91.

Dans son « Esquisse d'une Histoire de la Tragédie Française », Gustave Lanson écrit, à propos de *Bérénice :* « Erreur de prendre *Bérénice* pour la tragédie type du théâtre racinien. » (1). Et il a sans doute raison : il n'y a pas de tragédie racinienne type : le théâtre de Racine est fait de renouvellements incessants. Pouvait-il en être autrement, quand on avait sous les yeux l'extraordinaire variété du théâtre de Corneille? Mais Lanson ajoute : « C'en est la limite. » Formule ambiguë! Ne devrait-on pas plutôt dire que c'en est la perfection (2) non pas seulement de la tragédie selon Racine mais la perfection de la tragédie comme genre littéraire moderne (3)?

On essaiera, dans les remarques qui vont suivre de faire approuver la proposition : « Il n'y a rien au-dessus de *Bérénice,* en fait de tragédie. » Ou encore : « *Bérénice* nous montre dans sa pureté le sublime tragique. » On définit, en effet, le sublime, avec La Bruyère : « Le sublime ne peint que la vérité, mais en un sujet noble; il la peint tout entière, dans sa cause et son effet; il est l'expression ou l'image de cette vérité... Pour le sublime, il n'y a, même entre les grands génies, que les plus élevés qui en soient capables. » (4). Il suffira de montrer que *Bérénice* peint la vérité : à savoir, ce qui ne faisait de doute pour aucun

(1) Éd. Champion, 1927, p. 103.

(2) Michaut : *La Bérénice de Racine*, Société française d'Imprimerie et de Librairie, 1907, p. 55 : « Ainsi, loin d'être dans sa vie littéraire une faiblesse (le tout est de Sainte-Beuve, Portraits littéraires), il y a des chances pour qu'elle soit son œuvre maîtresse, ou tout au moins sa tragédie type. »

(3) G. Antoine : *Racine : Bérénice,* Centre de Documentation universitaire. Cours professé à la Sorbonne en 1956. — P. 45 « *Bérénice* en un sens est peut-être la plus parfaite des tragédies... Je dirai donc que *Bérénice* est en ce sens la tragédie plus que parfaite. »

(4) *Caractères :* ch. I, p. 55.

des grands esprits du siècle classique, que l'homme est misérable. Faire sentir que *Bérénice* est « l'expression ou l'image la plus digne de cette vérité » est par suite le but que l'on se propose ici.

Puisque la tragédie est par définition un genre noble, il semblerait que le sujet de *Bérénice* fût noble. Toutefois, il faudra bien s'efforcer d'affaiblir le préjugé traditionnel qui veut que *Bérénice* soit une élégie dramatique (1); c'est-à-dire quelque chose qui appartient à un genre mineur. Il faut tout d'abord redire que le principe de la séparation des genres ne peut pas avoir été violé au XVIIe siècle par le plus respectueux des règles et le plus intelligent de nos classiques. Si nous disons que *Bérénice* est une élégie, c'est nous qui nous trompons : Racine ne peut s'être trompé. Tenons-nous en, fermement, à la règle d'or de toute critique classique, formulée par Boileau à l'égard des Anciens : « Il n'est plus question à l'heure qu'il est de savoir si Homère, Platon, Cicéron, Virgile sont des hommes merveilleux; c'est une chose sans contestation, puisque vingt siècles en sont convenus; il s'agit de savoir en quoi consiste le merveilleux qui les a fait admirer de tous les siècles et il faut trouver le moyen de le voir, ou renoncer aux belles-lettres... » (2). Il n'y a pas encore vingt siècles qu'on admire Racine, aussi n'est-il possible encore de l'égaler à Homère, à Eschyle, à Sophocle; mais, pour nous Modernes, le succès de *Bérénice,* qui ne s'est pas démenti depuis trois siècles, nous permet d'appliquer, par analogie et au moins provisoirement, le principe de Boileau à l'appréciation de *Bérénice.* On arrive ainsi à la proposition : il ne s'agit pas de savoir si *Bérénice* est une tragédie, la chose est hors de contestation, il s'agit de savoir en quoi consiste ce tragique qui atteint au sublime et il faut trouver le moyen de le voir.

(1) Michaut : p. 153. — G. Antoine : p. 49-50.

(2) VIIe Réflexion sur Longin.

(3) Cf. note 3.

I

ÉLÉGIE ET TRAGÉDIE

On lit dans le cours professé par M. Antoine à la Sorbonne en 1956 : « Racine a fait tout de même une tragédie, mais qui se situe aux limites du genre; c'est une tragédie limite, ce n'est pas une fausse tragédie, car ce n'est pas non plus exactement une élégie et c'est sur quoi il faut que nous soyons bien d'accord, sinon tout ce que je vous ai enseigné sur la distinction des genres et sur la soumission de Racine devrait être remis en cause. »

Nous sommes ici assez loin de la formule sommaire de Lanson, mais nous restons dans le sillage de la tradition, dans les remous qu'elle continue à former. Et M. Antoine poursuit : « La tragédie dure vingt-quatre heures, et l'élégie commence au-delà. » Même rejeté au-delà de la tragédie, ce terme d'élégie est impropre, car il désigne une tonalité mineure de la sensibilité. Nous tenterons donc de l'expulser tout à fait ou nous le situerons avant la tragédie.

Référons-nous à la définition de l'élégie, selon Boileau (1). Elle comporte plusieurs éléments. L'un de forme ou de ton : un peu plus haut que l'idylle « mais pourtant sans audace » et, par conséquent, moins haut que l'ode (« l'ode avec plus d'éclat... » v. 58). Cette forme et ce ton sont exprimés par l'heureuse formule :

« *La plaintive élégie, en longs habits de deuil.* » (v. 39).

Formule qui explique peut-être pourquoi M. Antoine peut dire que l'élégie commence au-delà de la tragédie : Bérénice quittant Titus se revêt de longs habits de deuil.

Voilà pour le ton en mineur et funèbre propre à l'élégie, ce que M. Antoine appelle si justement « l'harmonie triste » (p. 129) et qui chante, la chose est hors de contestation, à travers bien des paroles de cette tragédie.

L'élégie, cependant, n'est pas définie tout entière par cette harmonie triste; elle a non seulement une forme, celle qu'on vient de rappeler; elle traite encore de sujets qui lui sont propres : il y a un registre de thèmes élégiaques. Reprenons *l'Art Poétique*.

L'élégie, dit Boileau :

« *Sait, les cheveux épars, gémir sur un cercueil.*
Elle peint des amants la joie et la tristesse,
Flatte, menace, irrite, apaise une maîtresse... »

On pourrait être tenté de commenter ces tours par le texte de Racine. Ainsi les « cheveux épars » renverraient à Bérénice IV, 2, v. 970 :

« *Et ces cheveux épars dont vos yeux sont cachés* »

Mais il s'agit chez Racine de tout autre chose que d'un rite élégiaque; la reine est agitée d'un mouvement de désespoir, elle refuse de « vains ornements » (v. 973) :

« *Et tout ce faible éclat qui ne le touche plus...* »

Bérénice ne croit plus aux accessoires de la coquetterie, aux procédés de l'Art d'être aimée; elle ne joue pas sur un thème élégiaque, elle aborde la crise « dramatique » qui la fait passer de mondaine et reine qu'elle était à sa situation de femme, et cela, sous nos yeux dans le temps réel du poème dramatique classique et non pas dans l'intemporel lyrique du poème élégiaque (1).

On doit dire également que Bérénice ne gémit pas sur un cercueil, car il n'y a pas de survivant dans la tragédie en raison même du caractère irrévocable du mouvement du temps; exactement, il n'y a pas de poètes dans une tragédie, Boileau l'a bien vu (2); il n'y a que des acteurs qui meurent d'une façon ou d'une autre. Pour le héros tragique, l'élégie ne peut être qu'en deçà de la tragédie; au plus, dans les premières lueurs du « triste jour »; au-delà, tout est fini irrévocablement : *fabula acta est.* Et parce qu'il n'y a plus d'espoir de retour en arrière, il n'est plus possible d'apaiser, de flatter, d'irriter une maîtresse.

Et Boileau nous livre encore cette expression :

« *Mais pour bien exprimer ces caprices heureux...* »

Il faudrait avoir présentes à l'esprit les inflexions charmantes de Mme Bartet qui exprime si bien « ces caprices heureux » dans les derniers vers de l'Acte II :

Si Titus est jaloux, Titus est amoureux (3).

et l'on comprendrait mieux que le sujet de la tragédie a été conçu par Racine de telle sorte que l'élégiaque, l'amoureuse Bérénice de cette scène disparaisse et qu'en accédant à la nudité sublime de la tragédie, elle cesse de gémir pour être tout silence. En cela réside l'achèvement du poème tragique : essayons de voir comment Racine nous l'enseigne.

II

SITUATION ET TRAGÉDIE

Il faut encore, pour rendre à Bérénice la beauté propre au genre tragique, dépouiller cette œuvre du prestige inopportun et tout à fait superflu que lui confère la célèbre situation du couple amoureux qu'elle évoque communément. La tragédie nouvelle, progressivement découverte par Racine, ou mieux, l'éternelle grandeur antique de la tragédie retrouvée par Racine, n'est pas une tragédie du couple et de la situation. Comme Corneille, Racine savait que l'amour n'était pas, comme tel, une passion digne de la tragédie et plus encore que Corneille, plus constamment que Corneille, il a senti que le sublime tragique s'exprimait dans le thème de l'accession à la solitude. Nos deux tragiques, chacun selon la pente de son génie, remontent ainsi à la tradition du héros unique et solitaire d'Eschyle et de Sophocle : Prométhée, Antigone, Œdipe. S'il est vrai que

(1) A.P., chant III : v. 38 sqq.

(1) La différence radicale qu'il y a entre la qualité du temps dramatique et celle du temps lyrique explique, d'une part l'indulgence des classiques pour le « désordre » de la composition lyrique, et leur vigueur dans l'ordonnance du temps dramatique.

(2) A.P., III : v. 135 sqq.

(3) Il faut se reporter à d'anciens enregistrements en 78 tours, qu'on peut trouver dans les discothèques des lycées. Se reporter aussi au numéro spécial des cahiers de la compagnie J.-L. Barrault sur Racine.

Corneille innove par rapport aux Grecs en utilisant le ressort de l'admiration, il prolonge toutefois la tradition aristotélicienne de la situation forte « au-delà du vraisemblable ». Pour sa part, au contraire, Racine considère que la situation tragique ne présente d'intérêt que par ses effets, qui se confondent ainsi avec l'action tragique. Il ne recourt guère, en tout cas moins que Corneille, aux événements extérieurs, à ce que Corneille appelle « le nécessaire » et que *la Poétique* d'Aristote autorise tout à fait. Les répercussions dans l'âme des héros d'une situation donnée, voilà le sujet du poème dramatique pour Racine. C'était la seule solution possible aux exigences de vraisemblance et de cohésion dans la représentation dramatique telles qu'elles s'étaient imposées au XVII[e] siècle et telles que les exprimait l'abbé d'Aubignac.

Donc, « il n'est pas nécessaire qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie ». Il y faudrait des actes matériellement accomplis sur le théâtre et rien n'est plus contraire à la bienséance ou à la vraisemblance. Mais que des héros s'exilent peu à peu de la communauté humaine; que des âmes deviennent peu à peu étrangères à leurs corps; que, néanmoins, s'accomplissent les gestes nécessaires de la vie; enfin, que le poète peigne avec vigueur et vérité cette lente ou rapide progression dans l'exténuation, c'est toute la nouveauté de la tragédie racinienne; c'est le sublime tragique pour ceux qui croient parmi les spectateurs que cette solitude est par excellence le propre de l'homme tragique. Aussi par la représentation de cette condition solitaire se répand en nous « cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie » et toute la grandeur du classicisme français.

On peut, semble-t-il, avancer cette proposition : l'amour malheureux de Bérénice, de Titus et d'Antiochus est un thème accessoire dans la tragédie; il n'est que l'occasion, privilégiée assurément, pour le tragédien de nous montrer « la majesté des souffrances humaines » en général (1). La majesté et la réalité de ces souffrances apparaissent au spectateur hors de contestation : cette tragédie est sentie alors dans son sublime.

III

L'INVENTION TRAGIQUE DANS BÉRÉNICE

Il n'y a donc pas de « fable » au sens aristotélicien, dans *Bérénice*; il y a un sujet.

Évidemment n'est pas en cause la question de savoir si Bérénice épousera ou n'épousera pas Titus; ni même si elle partira ou pas. Cette histoire est « fameuse » (2) et banale entre toutes. Comme tel, le thème historique de *Bérénice* est vulgaire. Corneille l'a senti : il faut songer à tout ce qu'il a dû « inventer », à cette « ingénieuse tissure des fictions avec la réalité où consiste le plus beau secret de la Poésie » (1) pour rendre, selon la pente de son génie, tragique et dramatique la donnée historique de *Bérénice*.

(1) M. Jean Fabre : cours professé à la Faculté de Strasbourg (1942-1943) sur le système dramatique de Corneille et de Racine.

(2) « Cette action est très fameuse dans l'histoire » (Préface).

Sur le parti qu'il a pris, Racine s'exprime nettement : « Je l'ai trouvée très propre pour le théâtre par la violence des passions qu'elle y pouvait exciter. » Ce n'est pas la « fable », si ténue par construction, qui a intéressé Racine; c'est la violence des passions qu'il a su y découvrir, selon la pente de son génie, et leur description en actions. Sur ces passions s'exerce l'invention de Racine; ces passions sont le sujet que traite Racine.

Et c'est pourquoi, dès le début de la tragédie, nous savons que les décisions sont prises. Titus dit à Paulin :

Trop aimable Princesse...
Hélas!... (II, 1; v. 335-6).

et en II, 2; v. 463-4 :

Je connus que bientôt, loin d'être à ce que j'aime,
Il fallait, cher Paulin, renoncer à moi-même.

et au vers 551 :

Je connais mon devoir, c'est à moi de le suivre

Tout cela nous reporte avant le lever du rideau. Il n'y a donc rien d'étrange, si Bérénice s'en est aperçue depuis un certain temps :

Il n'avait plus pour moi cette ardeur assidue
(I, 4, v. 155).

Seule peut désormais intéresser le spectateur la question de savoir comment Bérénice supportera le coup qui se prépare : seul importera le spectacle des passions qui vont être excitées dans l'âme de la reine et dans celle de ses antagonistes.

Aussi l'invention tragique de Racine consiste à recréer, sans ajouter aux événements historiques, des personnages et, en eux, un progrès dramatique des passions.

Et d'abord, qu'est-ce que le progrès dramatique des passions? Il faut que des passions naissent, se développent et s'épuisent sous nos yeux; qu'après avoir décrit, au début de la tragédie, l'état des passions des antagonistes (c'est l'inventaire des scènes d'exposition), le poète tragique trouve des raisons vraisemblables qui les fassent se mouvoir dans un certain sens et des raisons qui les fassent parvenir à une fin. Mais puisqu'ici Racine, il le dit dans la Préface, s'interdit le recours au nécessaire, c'est-à-dire aux coups de théâtre, tout ce qui agira sur les passions est contenu en attente dans les passions des héros au début de la tragédie. Que l'une de ces passions « se déclare », une autre se déclarera et le mécanisme dramatique, mis en route par ces déclarations, qui sont les seules péripéties, conduira vers la catastrophe fournie par l'Histoire. Le poète n'invente que les passions « qui ont pu » vraisemblablement y amener les héros.

Racine est ainsi amené à inventer des personnages qui puissent se prêter à ce mouvement de passions. Le personnage de Bérénice, en raison de son importance, sera étudié à part. C'est à l'invention de Titus et d'Antiochus que l'on s'arrêtera maintenant. Par leurs « déclarations » ces deux personnages agissent, font avancer la tra-

(1) *Abrégé du Martyre de saint Polyeucte.*

gédie; Bérénice en subit les conséquences, mais agit à son tour sur ses antagonistes.

Antiochus et Titus, dès le début de la tragédie, savent où ils en sont et ce qui les attend; le roi de Comagène n'a rien à espérer, sinon un improbable apitoiement de la reine et sa passion malheureuse ne peut aller que dans le sens d'un approfondissement du désespoir. Il ne peut intéresser par le mouvement des passions, aussi est-ce lui l'agent essentiel des péripéties : il intéresse par son action : il provoque presque toutes les péripéties (I, 3, III, 3, v. 7). Titus, puisqu'il a pris sa décision, ne peut plus que revivre ses propres souffrances à travers les souffrances qu'il doit imposer maintenant à Bérénice; la dimension dramatique de ce personnage est faite d'abord de l'écho douloureux que lui apportent les douleurs de celle qu'il aime; aux douleurs que sa liberté de héros généreux lui a procurées répondent les douleurs que la liberté de Bérénice lui vaudra; de même que Bérénice est à sa merci, de même il est à la merci de Bérénice. L'action tragique consiste en ce qu'ils s'accablent mutuellement de leurs passions sous le regard attentif et anxieux de leur sombre protagoniste : Antiochus (1).

Il peut sembler néanmoins que le personnage de Titus reste languissant, puisqu'il ne peut guère évoluer, figé dans sa décision vertueuse. Ce serait oublier que Racine a bien vu qu'il fallait que son héros vertueux fût également « sensible » pour devenir dramatique (2). Et c'est à Virgile que Racine emprunte pour créer ce héros sensible; Virgile, le plus sensible des poètes romains et en même temps le poète de l'épopée nationale de Rome.

L'empereur historique devient dans l'imagination tragique de Racine une nouvelle incarnation de ces pathétiques héros virgiliens dont Pallas est comme le type parfait.

Hic iuuenem agresti sublimem stramine ponunt
Qualem uirgineo demessum pollice florem,
Seu mollis uiolae, seu languentis hyacinthi
Cui neque fulgor adhuc, nec dum sua forma recessit;
Non iam mater alit tellus, uiresque ministrat.

(*Enéide*, IX, 67-71).

Cette espèce de mort encore invisible est bien exprimée par Titus (v. 552; v. 752 : gémissant dans ma cour, et plus exilé qu'elle, v. 1100-1102). Et si l'on se reporte à IV, 5, v. 1155 et sq., on voit que, pour se justifier, Titus recourt naturellement aux « exempla » héroïques si magnifiquement célébrés par Virgile au Livre VI de l'*Enéide*. Aux vers du poète latin, qui vient d'évoquer l'héroïsme du consul Brutus :

... natosque pater noua bella mouentes
ad poenam pulchra pro libertate uocabit.
Infelix! utcumque ferent ea facta minores :
Vincet amor patriae laudumque immensa cupido;

(*Enéide*, VI, v. 830-33)

(1) Pour les origines romanesques du personnage d'Antiochus cf. Debidour *Théâtre de Racine*, Éd. Nationales, p. 184.

(2) V. 897 : « sensible et généreux ».

à ces vers répondent dans *Bérénice :*

Ah! si vous remontiez jusques à sa naissance,
Vous les verriez toujours à ses ordres soumis.
... L'autre avec des yeux secs et presque indifférents,
Voit mourir ses deux fils, par son ordre expirants.
Malheureux! mais toujours la patrie et la gloire
Ont parmi les Romains remporté la victoire.

La langueur virgilienne s'exprime dans les exclamations; dans la reprise de *toujours;* dans l'image de la victime que contient « à ses ordres soumis » et dans cet *infelix* que le poète français a su renouveler. Il s'agit bien ici d'un mouvement héroïque dans la tonalité de l'adjectif latin « flebilis ».

Pathétique et sensible, Titus garde toujours les yeux attachés sur une Rome idéale, nimbée de ses poètes et de ses stoïciens (en particulier, cf. v. 1409-1414); mais c'est en affrontant Bérénice qu'il affermit dans l'épreuve son personnage de héros. S'il est vrai qu'en effet avant la tragédie il a choisi le parti de la gloire et de la vertu (cf. v. 1027-28), c'est pendant la tragédie qu'il en fait l'expérience et qu'il passe de la méditation des « exempla » à la pratique et nous révèle ainsi, en participant par là à l'action dramatique, c'est-à-dire en se heurtant à Bérénice et à Antiochus, une expérience unique de l'héroïsme romain : la sienne, avec tout ce qu'elle recèle de dignité, de langueur pathétique, d'incertitudes, de repentirs et de faiblesse enfin. (I. 5; II. 2; III. 4-5; V. 6, v. 1382; V. 7, v. 1427). La tragédie concerne donc Titus en le contraignant à cette expérience qu'il redoute. Il s'en ouvre clairement à Paulin (II. 2, v. 473-90); il tente de dire à Bérénice les mots suprêmes qui l'effrayent mais il s'enfuit sans avoir parlé :

Je ne lui puis rien dire (II. 4, v. 624).

Mais il s'est compromis positivement par les deux mots qu'il a eu la force de dire :

Rome... l'Empire...

et, puisqu'il a provoqué une péripétie essentielle par sa déclaration, il faut qu'il poursuive et c'est l'Acte III, scène 1 avec Antiochus :

Allez, expliquez-lui mon trouble et mon silence.
Surtout qu'elle me laisse éviter sa présence...
Fuyons tous deux, fuyons un spectacle funeste.

L'effort est vain de vouloir fuir la tragédie qui consiste dans cette rencontre : quoi qu'il en ait, Titus devra s'y résigner et faire son expérience tragique; dans ce combat que l'empereur mène pour fuir le combat :

Car enfin au combat qui pour toi se prépare

(IV. 4, v. 991)

consiste le mouvement dramatique du personnage. Et lorsque enfin (IV. 5, V. 5-6 et v. 1391-98), il a traversé les épreuves qu'il redoutait tant et affermi son personnage, il avoue humblement :

Quand de ce triste adieu je prévis les approches,
Mes craintes, mes combats, vos larmes, vos reproches,
Je préparai mon âme à toutes les douleurs
Que peut faire sentir le plus grand des malheurs;
Mais quoi que je craignisse, il faut que je le die,
Je n'en avais prévu que la moindre partie.

Je croyais ma vertu moins prête à succomber,
Et j'ai honte du trouble où je la vois tomber (V. 6, [v. 1367-74).

L'expérience vécue de ce trouble transforme enfin Titus. Progressivement, en effet, la tragédie atténue la splendeur impériale. Depuis I. 5 : « Cette pourpre, cet or..., qui représente le Titus d'avant « le triste jour », jusqu'à la découverte du secret d'Antiochus (V. 7 : « Mon rival !...), Titus, sous nos yeux, par l'effet de l'action tragique et parce qu'il est concerné par cette action, perd son apparence majestueuse et ne conserve plus dans le cruel triomphe de sa vertu et de sa gloire que le pitoyable visage d'un homme humilié par l'expérience vécue de sa pauvreté.

Racine a donc créé avec Antiochus et Titus des personnages dramatiques. Et ils sont vraisemblables parce qu'il a su les insérer dans la trame historique, ayant ainsi résolu à la perfection la contradiction toujours latente, dans l'art classique, entre le vrai et le vraisemblable parce qu'il n'a pas eu recours au « nécessaire » (1). Il a montré par quels chemins vraisemblables les héros ont pu passer pour se quitter : l'histoire fournissait une fable ténue (« Les sujets viennent de la fortune » : Aristote *Poétique*, XIV, 10) la tragédie donne à l'événement sa signification universelle.

Il importait peut-être de voir qu'il y a de l'injustice à reprocher à Racine d'avoir composé une œuvre sans action; il fallait pour cela montrer en quoi consistait l'invention racinienne; c'est-à-dire, montrer quelles passions avaient été vraisemblablement excitées par la situation historique sur les personnages tels qu'ils sont créés par l'imagination de Racine.

Nous avons vu quelles pressions s'exercent sur Bérénice pour la pousser à franchir le seuil du palais. Il reste à examiner de près comment la reine en arrive là. C'est étudier ce qu'on appellera le progrès tragique de Bérénice.

IV

LE PROGRÈS TRAGIQUE DE BÉRÉNICE

C'est Antiochus qui est le premier agent du mouvement dramatique des passions de Bérénice et il restera un agent important. Racine, en effet, le fait intervenir à trois moments essentiels. C'est d'abord la scène 4 de l'Acte I : Antiochus provoque chez la reine une expression de hauteur méprisante et la pousse à s'enivrer de son futur et imaginaire triomphe d'impératrice : de cette hauteur, la chute sera plus rude. Ensuite, messager de Titus, à la scène 3 de l'Acte III, en révélant à Bérénice la vérité, il sait exciter (v. 876) en elle la fureur, la haine et toutes les violences qui dormaient cachées sous ce beau visage. A la dernière scène de la tragédie, c'est encore Antiochus qui, par la révélation de son secret devant Titus, provoque le dénouement et facilite la transfiguration de Bérénice en cette femme détachée enfin et qui, ayant tout appris de la vie, va pouvoir savourer une sauvage et libre solitude et franchir ainsi le dernier degré de la passion tragique vécue jusqu'à son achèvement : le désespoir et l'exil.

Voyons dans le détail de ces trois scènes, comment Racine, par le progrès tragique, conduit son héroïne de sa vaine opulence mondaine à la pauvreté héroïque.

Comme un pauvre, en effet, le héros tragique mendie notre compassion à nous, spectateurs; la tragédie nous concerne parce que ses héros, et la reine tout particulièrement, ne peuvent plus vivre que de l'aumône de notre compassion. Et c'est pour y disposer le spectateur que Racine fait suivre à Bérénice le progrès tragique. Elle s'avance vers la fin du jour en une sorte de procession pathétique. On aimerait qu'il y eût un mot français pour traduire πομπή. Il s'agit bien, même dans la tragédie toute profane du siècle, d'un cortège solennel dont nous faisons partie avec Bérénice. Le progrès tragique se déroule au sein même d'une collectivité, dont la dissolution constitue la catastrophe dramatique et la purgation des passions. Ainsi, encore une fois, le poème dramatique diffère essentiellement, quelles que soient les apparences, du poème élégiaque dont la durée ne peut excéder celle d'une monodie et qui ne concerne que l'individu. La tragédie est pleinement un dialogue, un débat public qui a sa durée propre, qui est celle qu'il faut pour que les passions dialoguent et la tragédie de *Bérénice* n'est possible que parce qu'il y a dialogue. Le héros tragique agit et progresse, entouré de ses compagnons et dans le même temps réel que ses compagnons : antagonistes et spectateurs.

A. Le premier moment du progrès tragique de Bérénice : le repos (v. 873) de Bérénice.

Quand la tragédie commence, Bérénice est bien loin de la perfection tragique : elle est toute à son grand amour, qu'avec les yeux d'un historien, on pourrait regarder comme sa dernière chance. Comme plus tard Phèdre, elle est à un moment de la vie où il n'y a plus de temps à perdre. Aussi est-elle toujours sur ses gardes pour défendre cet amour menacé.

Reportons-nous au dialogue de l'Acte I, scène 3. Le roi de Comagène, plus proche de la triste et perfide Ériphyle que du généreux Sévère, s'est décidé, avant de quitter Rome, à faire partager son tourment à celle qui l'a causé :

Hé quoi? Souffrir toujours un tourment qu'elle [ignore?
Toujours verser des pleurs qu'il faut que je dévore?
(I. 2, v. 35-6)

... *Quoi qu'il en soit, parlons : c'est assez nous [contraindre* (v. 95)

Bérénice, qui ignore ces noirs desseins, si contraires à la tradition de l'amant romanesque idéal, arrive insouciante et s'abandonnant de

(1) Sur le « *nécessaire* » : éd. Marty-Laveaux de Corneille, t. I, p. 94.

(1) Personnages tragiques et personnages romanesques : A.P. III, v. 99-122.

façon charmante. Sur ses lèvres des phrases convenues de grande dame :

« *Enfin, je me dérobe à la joie importune*
De tant d'amis nouveaux que me fait la fortune ;
Je fuis, de leurs respects, l'inutile longueur,
Pour chercher un ami qui me parle du cœur.

Antiochus, précisément, au mépris des conventions romanesques pour une fois, va parler du cœur, sans dissimulation.

Il ne faut point mentir : ma juste impatience
Vous accusait déjà de quelque négligence (v. 135-140).

Mais ce n'est pas le compte d'Antiochus que toute cette mièvrerie, toute cette phraséologie confortable; insensible au charme de ce discours (v. 149), il évoque le passé en un vers ambigu :

... *L'hymen va succéder à vos longues amours* (v. 150)

L'adjectif est perfide; Bérénice semble vouloir l'ignorer, elle en a pourtant compris la signification :

Seigneur, je vous veux bien confier mes alarmes.
(v. 151)

Et Antiochus reste solitaire dans ses tourments, il va subir la narration des alarmes de la reine, le rappel de ses longues amours et la confidence de ses espoirs de triomphe. Mais il veut, cette fois, forcer l'attention de ces « yeux distraits ».

qui me voyant toujours, ne me voyaient jamais
(v. 278)

C'est alors sa déclaration sans aucun ménagement. Et dans le même temps qu'il se déclare : *Mais puisqu'en ce moment, j'ose me déclarer* (v. 206) il arrache aussi le masque de bienveillance distraite et conventionnelle de celle qui se voit déjà l'Impératrice :

Je me suis tu cinq ans...
Madame et vais encor me taire plus longtemps
(v. 209-10)

Et Bérénice, dure et féroce, avec une froide promptitude dans le revirement, un réalisme très mondain, riposte :

Seigneur, je n'ai pas cru que dans une journée
Qui doit avec César unir ma destinée
Il fût quelque mortel qui pût impunément
Se venir à mes yeux déclarer mon amant.
Mais de mon amitié, mon silence est un gage.
J'oublie en sa faveur un discours qui m'outrage.
Je n'en ai point troublé le cours injurieux.
Je fais plus : à regret je reçois vos adieux.
... *Avec tout l'univers, j'honorais vos vertus...*

Ce n'est pas ce qu'espérait Antiochus :

Au lieu de s'offenser, elle pourra me plaindre.(v. 47)

Mais, chez Racine, on ne compatit pas aux souffrances de l'autre. Chacun pour soi, telle est la règle du jeu de la vie et de la mort.

Ce n'est pas que Bérénice n'éprouve, elle l'avoue à sa confidente, une « douleur secrète » (I. 5, v. 288); elle n'envisage pas pour autant, l'effort généreux de consoler son malheureux soupirant : aucune fraternité pour l'ami et le confident de toujours. A sa confidente, qui, prudente, lui conseille la mesure, elle répond en des termes et dans une cadence qui la peignent : ce sont les cris de sa vraie nature égoïste, dissimulée ordinairement sous les fleurs de l'éducation mondaine :

... *Qui? Moi? le retenir.*
J'en dois perdre plutôt jusques au souvenir.
Tu veux donc que je flatte une ardeur insensée.
(v. 289-91)

Le malheureux est rejeté sans un mot de pitié, car il a manqué du tact le plus élémentaire et puis surtout :

Le temps n'est plus, Phénice, où je pouvais trembler.
Titus m'aime ; il peut tout, il n'a plus qu'à parler
(v. 297-8)

Quelle bassesse dans le triomphe ! La favorite, qui veut ici oublier ses alarmes, se laisse éblouir par son imagination; elle savoure sans mesure sa future élévation; elle donne libre cours à « des transports retenus si longtemps » (v. 326). Et Racine lui prête alors les vers les plus somptueux de cette tragédie somptueuse :

« *De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur...*
... *Ces flambeaux, ce bûcher, cette nuit enflammée,*
Ces aigles, ces faisceaux, ce peuple, cette armée,
Cette foule de rois, ces consuls, ce sénat...
Cette pourpre, cet or, que rehaussait sa gloire (1).

Tel se montre, au début de la tragédie, le personnage de Bérénice, et grâce à l'intervention d'Antiochus, avec ses séductions, ses naïvetés de femme aimante, sa tête froide et sa dureté dissimulée. Et dans le même moment, l'implacable machine politique romaine a déjà résolu de la broyer. C'est cela même, la tragédie; après l'hubris, le châtiment.

B. « ... qui la mort dans le sein, vous demande deux mots ».

La deuxième rencontre de Bérénice et d'Antiochus (III. 3) n'est pas moins significative que la première

Hé quoi? Seigneur, vous n'êtes point parti?
(v. 850)

Quel mépris ! Mais cette fois Antiochus est en mesure de se défendre. Il a quelque chose d'essentiel à annoncer, et de cruel. Il entretient avec adresse la curiosité inquiète de la reine qui a déjà perçu d'obscurs dangers dans les silences et les demi-aveux de Titus; elle est donc à la merci de son adversaire qui le sait :

Je connais votre cœur : vous devez vous attendre
Que je le vais frapper par l'endroit le plus tendre
(v. 891-2).

Il se dérobe cruellement (v. 875 : Et vos cruels refus...)

Avant la fin du jour, vous me justifierez.
Adieu, Madame... (v. 868-9).

Alors un masque de Bérénice tombe encore; elle laisse voir un nouveau visage, celui que lui

(1) André Chénier : N.R.F., p. 682, oublie la signification tragique de cette tirade.

fait une douleur éperdue (v. 876) et sa colère et sa haine; elle supplie et ordonne à la fois :

... O Ciel! Quel discours! demeurez!
Prince, c'est trop cacher mon trouble à votre vue.
Vous voyez devant vous une reine éperdue
Qui, la mort dans le sein, vous demande deux mots.

Ce sont les premiers accents de l'hallali. Elle demande qu'on ait pitié d'elle, mais elle n'a pas eu pitié d'Antiochus quelques instants plus tôt.

Dès lors, dans le rôle de Bérénice et jusqu'à l'Acte V, peu de retenue, peu de grandeur d'âme (v. 905 : « Il faut ici montrer la grandeur de votre âme. »); un rythme dur et violent dans le vers, des dissonances.

— *Je veux que vous parliez*
— *Dieux! Quelle violence!* (v. 883)

— *Prince dès ce moment contentez mes souhaits*
Ou soyez de ma haine assuré pour jamais. (v. 885-6)

Aussitôt après avoir donné congé à son bourreau, c'est la panique :

Ne m'abandonne pas en l'état où je suis.
Hélas! pour me tromper, je fais ce que je puis (v. 917-8).

La reine ose paraître « dans un désordre extrême » (v. 967), « les voiles détachés » (v. 968); « les cheveux épars sur le visage » (v. 970); « les yeux outragés de pleurs » (v. 971). Le personnage de cour a disparu :

Non, laissez-moi, vous dis-je.
En vain tous vos conseils me retiennent ici. (v. 1040-1)

Un mouvement fondamental parcourt tout l'Acte IV : c'est celui du cri qu'elle a laissé échapper devant Antiochus :

Nous séparer? Qui? Moi? Titus de Bérénice! (v. 891)
Pourquoi nous séparer? (v. 1126)

Et lorsque enfin, après avoir renoncé même à l'idée d'un mariage légitime et qu'elle a osé dire à Titus :

Je ne vous parle point d'un heureux hyménée

Lorsqu'elle a tout fait pour se tromper elle-même; lorsque ses yeux s'ouvrent à ce qu'elle considère comme de l'ingratitude et de la barbarie (v. 960, v. 1175-6); lorsqu'elle découvre de la pusillanimité chez l'homme qu'elle a aimé et qui représentait pour elle l'or même et la pourpre des empires et qu'elle a pu dire méprisante, indignée et douloureuse :

Vous êtes empereur, Seigneur, et vous pleurez (v. 1154)

lorsqu'elle a fait en vain appel aux droits sacrés de l'amour et de la parole donnée (v. 1062 et sq., v. 1105-1107) contre les intérêts de l'État et qu'elle a entrevu sa propre solitude en face d'un homme, qui, loin de braver l'ordre politique, tente de rechercher dans les « exempla » romains — domaine fermé pour Bérénice (v. 1149-50) — le réconfort que celle qu'il aime est incapable de lui prodiguer (v. 1054-5); lorsque enfin la reine a dit :

De tous vos sentiments mon cœur est éclairci (v. 1177),

alors, au terme d'une des plus grandioses scènes du théâtre français, au terme du dialogue lyrique le plus bouleversant qui ait jamais été écrit par un poète (v. 1110-1121), alors la rupture étant vraiment acquise, Bérénice sait qu'elle va se tuer :

C'en est fait... (v. 1182)

A l'acte suivant (v. 5), Titus s'épuise à se justifier; Bérénice rêve au bonheur perdu :

Hélas! (v. 1422)

C'est toujours : « Pourquoi nous séparer? » Nous approchons de la fin : Bérénice est dépouillée des charmes que lui conférait son grand amour; elle est enfermée dans sa souffrance, égoïste, aveugle, silencieuse.

« *Un généreux dépit succède à sa fureur*
Bérénice renonce à Rome, à l'Empereur (v. 1265-6).

Mais elle n'a pas encore savouré tous les renoncements pour autant.

Une fois encore Antiochus va l'y aider.

C. « Ne suivez point mes pas ».

Le couple Titus-Bérénice est dramatiquement dans une impasse : Bérénice est enfermée dans le palais :

Vous ne sortirez point; je n'y puis consentir (v. 1358).

Il faut bien, pourtant, trouver les mots suprêmes. Antiochus les trouvera : il est celui qui excite les passions. Cette fois (V. 7), les trois héros sont pour la première fois et la dernière, réunis.

Mais ces instants tragiques privilégiés commencent dans la confusion et le malentendu. Antiochus croit les deux amants réconciliés, sa démarche est à ses yeux celle d'un désespoir héroïque (v. 1461-68). Il est vraisemblable que Titus est touché de compassion; il est certain qu'il pleure (v. 1473 : « je ne vois que des pleurs »).

Mais Bérénice est liée à Antiochus par une haine méprisante (v. 924); elle n'a pas oublié; et cette réunion suprême, provoquée par Titus pour convaincre Bérénice de son amour et pour sortir avec élégance d'une situation sans issue, prendra un tour imprévisible pour tous, car Bérénice va échapper pour jamais à tous les pièges (v. 910) en acceptant l'irrévocable.

Lorsque Antiochus a dévoilé son secret, Titus n'a qu'un mot :

« *Mon rival!* »

Et dès lors, il ne parlera plus : il n'aura que des gestes impuissants et des larmes. Qui, en effet, pourrait encore dire quelque chose? sinon Bérénice, libérée. Elle arrache d'abord les masques de ses deux adversaires :

Arrêtez, arrêtez, Princes trop généreux!

Bérénice dit cela avec une ironie amère : Antiochus, généreux? Tout ce qu'il a dit en ce triste jour prouve au moins sa faiblesse et Bérénice lui a dit :

Avec tout l'univers j'honorais vos vertus (III. 3).

Titus, généreux? Alors que l'insolent amour de son ami vient de lui être révélé, il ne sait que

montrer son désespoir, écrasé par tant d'imposture.

Seule, Bérénice peut trouver en elle assez de ressources pour se redresser une dernière fois face à Antiochus (cf. au v. 1469 « Bérénice, se levant »).

Mais cette fois la voici dans la vérité, dans la pauvreté de son échec reconnu, dans son dénuement. Par conséquent elle est en mesure d'accéder à l'héroïsme; cette femme si frivole, si capricieuse, si craintive qui fuyait la vérité, offre en ce moment, au terme du progrès tragique, le modèle d'une vertu sublime.

En quelle extrémité me jetez-vous tous deux?
(v. 1471)

Dans cet extrême dépouillement auquel deux hommes, l'un roi, l'autre empereur, l'ont menée, elle découvre enfin les paroles les plus pures et les plus dures de toute la tragédie. Rendue à une juste appréciation d'elle-même et de Titus, elle parle de l'empire avec des formules d'historien, elle prend l'insensible voix de Clio; s'il y a quelques palpitations dans les noms de Titus et de Bérénice, dans le terme « d'alarmes », dans l'adjectif « malheureux », elles sont contenues par l'amertume et l'ironie de toute la tirade :

Bérénice, Seigneur, ne vaut point tant d'alarmes,
Ni que par votre amour l'univers malheureux
Dans le temps que Titus attire tous ses vœux
Et que de vos vertus il goûte les prémices
Se voie en un moment enlever ses délices (v. 1484-88)

Voilà comment Racine renouvelle tragiquement le lieu commun de Titus « délices du genre humain » : la majesté de l'histoire est commentée par le pathétique de la tragédie. Admirable « tissure de la réalité avec les fictions ».

Bérénice vient de dire adieu à Titus, elle ferme la parenthèse tragique ouverte par le poème dans l'histoire et elle conclut, à l'intention d'Antiochus :

Prince, après cet adieu, vous jugez bien vous-même
Que je ne consens pas de quitter ce que j'aime
Pour aller loin de Rome écouter d'autres vœux.

Un silence contient l'émotion de la reine, lourd silence qui ensevelit le passé et qui peint l'avenir solitaire qu'ils ont à vivre tous trois désormais. Par la pensée, reportons-nous au vers sublime de Titus, reportons-nous y avec Bérénice, peut-être :

Mais il ne s'agit plus de vivre, il faut régner.
(v. 1102, IV. 5)

Bérénice y fait écho :

Vivez et faites-vous un effort généreux (v. 1498)

Dès l'Acte II 2, v. 464, Titus savait ce que signifie *vivre.*

Il fallait, cher Paulin, renoncer à moi-même.

Pour Bérénice aussi, c'est maintenant la découverte de la réelle pauvreté de la pompe impériale : être empereur, être un héros c'est mépriser assez le peu qu'est l'homme pour en mesurer la misère orgueilleuse. « Cette pourpre, cet or »... Peu à peu, l'imposture des apparences s'était montrée à Bérénice :

Je ne vois rien ici dont je ne sois blessée...
Ces lieux de mon amour si longtemps les témoins,
Ces festons...
Sont autant d'imposteurs que je ne puis souffrir
(v. 1311-26)

A la fin de la tragédie, elle sait clairement que la vraie vie est toujours ailleurs, qu'elle s'était trompée sur la signification du monde. Et le vrai visage de Bérénice, celui d'un être humain libéré des impostures, s'élève sans aucun voile, comme l'astre d'une nuit sublime, celle de l'héroïque solitude dans un monde mort :

Mon cœur vous est connu, Seigneur, et je puis dire
Qu'on ne l'a jamais vu soupirer pour l'Empire.
La grandeur des Romains, la pourpre des Césars
N'a point, vous le savez, attiré mes regards.

Elle dit vrai, malgré la naïveté de son enthousiasme de la scène 5 de l'Acte I :

De cette nuit, Phénice...

C'est qu'en effet, en cette nuit d'autrefois, le regard de Bérénice se perdait dans l'éclat des apparences. Elle en était à ce moment de la vie où l'on croit à l'harmonie des objets visibles avec l'invisible objet de l'amour impossible et toujours poursuivi. Elle peut dire en toute vérité :

J'aimais, Seigneur, j'aimais : je voulais être aimée.

Et cet amour de l'Amour excuse les imperfections de la jeunesse du cœur. Aussi, maintenant qu'elle sait qu'il est de la nature des choses que l'Amour soit ailleurs, bien au-delà de soi et de l'objet aimé, elle pardonne aux apparences innocentes, ambiguës; elle se réconcilie.

J'ai cru que votre amour allait finir son cours :
Je connais mon erreur, et vous m'aimez toujours
(v. 1481-2)

Je l'aime, je le fuis ;Titus m'aime, il me quitte
(v. 1500)

Elle ne méprise plus le pauvre amour de Titus, léger auprès du sien ! « il me quitte, je le *fuis* ».

Votre cœur s'est troublé, j'ai vu couler vos larmes.

Elle sait qu'on ne peut guère demander plus à la vie que cet aveu de la misère, les larmes. Elle recueille, comme son seul trésor, ces larmes d'empereur. Titus l'y invitait :

Que la gloire du moins soutienne nos douleurs,
Et que tout l'univers reconnaisse sans peine
Les pleurs d'un empereur et les pleurs d'une reine.
(v. 1058-60)

Fermée jusqu'alors à cette dimension tragique et noble de leur amour, en cet instant suprême où nous voici, Bérénice découvre que ces larmes ne sont pas élégiaques, elle en fait la perle tragique de leur vie, de cette vie que « par un dernier effort, couronnant tout le reste », elle vivra, seule.

Tout est prêt. On m'attend. Ne suivez point mes pas.
(v. 1505)

La tragédie est pleinement dénouée, et par le seul jeu des passions, dans cette tonalité de « tristesse *majestueuse* qui fait tout le plaisir de la tragédie ». L'irrévocable les réunit tous trois dans un silence définitif.

C'est pourquoi, le dernier mot est : « Hélas ! »; celui de toute vie tragique, celui de toute poésie.

Comme à pleurer tout nous ramène,
dira plus tard le grand lyrique romantique.

CONCLUSION

Pourquoi la tragédie de *Bérénice* est-elle le sublime du tragique? Parce qu'elle peint la vérité tout entière; c'est-à-dire : la misérable condition de l'homme. « Je ne tends qu'à connaître mon néant » (1). Le sujet latent, mais réel de cette œuvre est le sujet par excellence de toute grande œuvre moderne, et peut-être antique (2), c'est-à-dire, la sommation que l'homme adresse au monde : son exigence du bonheur. Mais il est de la nature de l'homme de se transporter au-delà de cette sommation, de l'exprimer au temps passé et par conséquent de souffrir :

J'aimais, Seigneur, j'aimais ; je voulais être aimée. (3)

Aussi, étranger au monde, l'homme est un exilé, un solitaire (4).

Ne suivez point mes pas.

De cette vérité, *Bérénice* est « l'image la plus digne »; elle la peint tout entière. Dans sa cause : les exigences impitoyables des structures sociales, politiques constituées par l'homme lui-même et qui, d'abord séduisantes, se révèlent enfin des machines meurtrières :

Mais il ne s'agit plus de vivre, il faut régner...
Adieu, Seigneur, régnez...

Vérité tout entière, peinte dans son effet :

Je l'aime, je le fuis ; Titus m'aime, il me quitte.
... Je vivrai...

Misérable, l'homme vit néanmoins pour servir d'exemple héroïque. Tôt ou tard, tout être vraiment homme devra faire du sentiment de l'irrévocable, son compagnon de route :

Pour jamais! Ah! Seigneur...

Ces vers immortels de *Bérénice* ne sont si troublants que parce qu'ils réveillent en nous l'épouvante de la mort, dernier degré de l'irrévocable. C'est peut-être là « cette tristesse majestueuse ». Vraiment : « Il n'est pas besoin qu'il y ait du sang et des morts. »

N. WAGNER.

(1) Pascal : Br. VI, 372 ; p. 495, Hachette. Il est clair qu'il s'agit ici de la vérité telle que pouvaient la concevoir des esprits formés par une longue tradition de moralistes austères et qu'on peut avoir sur la condition humaine des vues très différentes de celles de Port-Royal. Dans ce cas il vaut mieux renoncer à lire *Bérénice*.

(2) Pindare, VIII[e] Pythique : v. 135-40.

(3) A ce vers sublime répond le vers sublime de Corneille :
La tendresse n'est pas de l'amour d'un héros
(Suréna : V. 3, v. 1675).

(4) Bérénice : III, 1, v. 652-54; V. 5, v. 1352-4. — C'est la tonalité du vers d'Antiochus : I. 4, 234 : « Dans l'Orient désert, quel devint mon ennui. »

Version latine

Classes de lettres

TEXTE

M. Cicero S. D. M. Mario (1)

Si te dolor aliqui corporis aut infirmitas ualetudinis tuae tenuit(2) *quominus ad ludos uenires, fortunae magis tribuo quam sapientiae tuae ; sin haec, quae ceteri mirantur, contemnenda* (3) *duxisti et, cum*

TRADUCTION

M. Cicéron salue M. Marius

Si c'est quelque souffrance physique ou la délicatesse de ta santé qui t'a empêché de venir aux jeux, j'en félicite la fortune plus que ta sagesse; mais si tu as jugé méprisable ce qui fait

(1) M. Marius ne nous est connu que par les lettres de Cicéron. Elles sont au nombre de quatre : VII, 1, 2, 3, 4. Marius, retenu par sa santé dans sa villa de Campanie, n'avait pas pu assister aux jeux que Pompée avait organisés, pendant son second consulat (55 av. J.-C.), pour l'inauguration de son théâtre et du temple de Venus Victrix. Il avait prié Cicéron « de lui écrire quelque chose qui l'empêchât de regretter de n'avoir pas vu les jeux » (VII, 1, 6). Cette lettre est métrique, comme toutes celles dont Cicéron pensait qu'elles seraient montrées (H. Bornecque : *La prose métrique dans la correspondance de Cicéron*, p. 29).

(2) *tenuit quominus :* si quelque indisposition t'a retenu (*tenuit = retinuit*) et empêché d'assister aux jeux. L'idée d'empêchement se dégage du contexte.

(3) *contemnenda :* l'adjectif verbal a ici la valeur d'un adjectif en *-bilis*, comme il en sera tant formé à l'époque postclassique.

per ualetudinem posses, uenire tamen noluisti, utrumque laetor, et sine dolore corporis te fuisse et animo ualuisse, cum ea, quae sine causa mirantur alii, neglexeris, modo ut (1) *tibi constiterit* (2) *fructus otii tui, quo quidem tibi perfrui mirifice licuit, cum esses in ista amoenitate paene solus relictus* [.....]. *Omnino, si quaeris, ludi apparatissimi, sed non tui stomachi : coniecturam enim facio de meo. Nam primum honoris causa* (3) *in scaenam redierant ii, quos ego honoris causa de scaena decesse* (4) *arbitrabar. Deliciae uero tuae, noster Aesopus* (5), *eius modi fuit, ut ei desinere* (6) *per omnes homines liceret. Is iurare cum coepisset, uox eum defecit in illo loco : Si sciens fallo* (7). *Quid tibi ego alia narrem? nosti enim reliquos ludos ; qui ne id quidem leporis habuerunt, quod solent mediocres ludi ; apparatus* (8) *enim spectatio tollebat omnem hilaritatem, quo quidem apparatu non dubito quin animo aequissimo carueris. Quid enim delectationis habent sescenti muli in Clytaemnestra* (9), *aut in Equo Troiano* (10) *creterrarum* (11) *tria milia aut armatura uaria peditatus et equitatus in aliqua pugna ?* (12) *quae popularem admirationem habuerunt* (13), *delectationem tibi nullam attulissent* (14) [.....] *Non enim te puto Graecos* (15) *aut Oscos ludos* (16) *desiderasse, prae-*

l'admiration de tout le monde, et si, bien que ta santé te le permît, tu n'as pas voulu venir, je me réjouis doublement, et que tu n'aies pas éprouvé de malaise, et que tu aies été en bonne santé morale, ayant dédaigné ce que d'autres admirent sans raison; à condition toutefois que tu aies tiré profit de ton loisir; et, certes, tu as pu en jouir merveilleusement, puisqu'on t'a laissé à peu près seul dans ta charmante retraite [.....] Jeux tout à fait magnifiques, si tu veux le savoir, mais point de ton goût : j'en juge d'après le mien. Premièrement, pour honorer ces fêtes, on avait fait revenir sur la scène, des gens que j'estimais l'avoir quittée pour s'honorer eux-mêmes. Et celui qui faisait tes délices, notre cher Esope, se montra tel, que l'accord était unanime pour lui laisser prendre sa retraite. Dès le début du serment, la voix lui manqua au passage : « Si je trompe sciemment ». A quoi bon t'en raconter davantage ? tu connais le reste des jeux; ils n'eurent même pas cette sorte d'agrément qu'ont d'ordinaire des jeux médiocres. Le spectacle de la mise en scène leur ôtait toute gaieté, et, cette mise en scène, je ne doute pas que tu ne t'en sois passé le plus allègrement du monde. Quel plaisir trouver dans « Clytemnestre » à voir six cents mulets ou, dans le « Cheval de Troie » trois mille cratères ou bien, dans je ne sais quel combat, toute la variété d'armements de fantassins et de cavaliers ? Ce qui a fait l'émerveillement du peuple ne t'eût procuré aucun plaisir [.....] Je ne crois pas que tu aies regretté les jeux Grecs ou les jeux

---

(1) *modo ut :* pourvu toutefois que...

(2) *constiterit :* te soit resté assuré; *constare* = ὑπάρχειν.

(3) *honoris causa :* pour honorer ces fêtes, pour leur donner plus de lustre. Plus loin, entendre *honoris causa :* pour s'honorer eux-mêmes, pour ménager leur réputation, car ils commencent à faiblir.

(4) *decesse* = *decessisse.*

(5) *Aesopus :* Aesopus Claudius, acteur tragique, ami de Pompée et de Cicéron, contemporain de l'acteur comique Roscius. Il avait réalisé une immense fortune. C'est pour l'inauguration du théâtre de Pompée qu'il parut sur la scène pour la dernière fois et à un âge avancé. Cicéron parle de lui : *Tusculanes,* IV, XXV, 55; II, XVII, 39.

(6) *desinere :* prendre sa retraite.

(7) *si sciens fallo :* si je trompe sciemment... C'est la formule rituelle du serment « *per Iouem lapidem* », essentiellement romain. On le prononçait en lançant une pierre. Cf. Tite-Live XXI, 45,8; Aulu-Gelle, 1,21.

(8) *apparatus :* la mise en scène. HORACE (*Epître à Auguste,* II, 1, 185-208) exprimera des regrets semblables en les généralisant. « Chez les chevaliers eux-mêmes » dit-il, « tout le plaisir est passé de l'oreille aux yeux mobiles et à leurs vaines joies. »

(9) *Clytaemnestra :* tragédie de L. ACCIUS. Allusion de Cicéron, de *Officiis,* I, 31, 114. Fragments dans O. RIBBECK, *Tragicorum Romanoraum fragmenta,* p. 161-163.

(10) *Equo Troiano :* le Cheval de Troie, tragédie de Cn. NAEVIUS. Allusion de Cicéron *ad Fam.* VII, 16 : *in Equo Trojano scis esse in extremo : sero sapiunt* (Tu sais qu'on trouve à la fin du Cheval de Troie : ils sont sages tardivement). MACROBE (*Sat.* VI, 1, 38, rapproche Virgile, *Buc.* III, 49 d'un vers de Naevius dans le Cheval de Troie (cité par O. RIBBECK, p. 9).

(11) *creterrarum :* ces grands vases de bronze figuraient dans le butin pris à Troie. La langue littéraire transcrit plus volontiers le mot grec et écrit *crater.* La correction en *cetrarum* (de *cetra,* petit bouclier, *cf.* Virgile *Aen.* VII, 732) expliquerait *armatura uaria.*

(12) *in aliqua pugna :* dans je ne sais plus quel..... Indétermination voulue du mot.

(13) *admirationem habuerunt : Habeo* = comporter. Pour remplacer le passif de certains verbes intransitifs ou déponents, le latin emploie une périphrase avec *habere :*

inuidere (jalouser)........ *inuidiam habere* (être jalousé)
admirari................. *admirationem habere*

(14) *attulissent :* a pour sujet *quae,* comme *habuerunt.*

(15) *Graecos ludos :* les tragédies et comédies imitées du grec.

(16) *Oscos ludos :* les Atellanes, farces dont le pays d'origine était Atella, en Campanie. « *Atellani ab Oscis acciti sunt; quod genus delectationis Italica seueritate temperatum.* » (Val. Max. II, 4, 4).

sertim cum Oscos ludos uel in senatu uestro (1) *spectare possis, Graecos ita non* (2) *ames, ut ne ad uillam quidem tuam uia Graeca* (3) *ire soleas. Nam quid ego te athletas putem desiderare, qui gladiatores contempseris ?* (4) *in quibus* (5) *ipse Pompeius confitetur se et operam et oleum perdidisse* (6). *Reliquae sunt uenationes binae* (7) *per dies quinque, magnificae, nemo negat; sed quae potest homini esse polito delectatio, cum aut homo imbecillus a ualentissima bestia laniatur aut praeclara bestia uenabulo transuerberatur ? Quae tamen* (8), *si uidenda sunt, saepe uidisti, neque nos, qui haec spectamus, quidquam noui uidimus. Extremus elephantorum* (9) *dies fuit, in quo admiratio magna uulgi atque turbae, delectatio nulla exstitit. Quin etiam misericordia* (10) *quaedam consecuta est atque opinio eius modi, esse quamdam illi beluae cum genere humano societatem.*

Cicéron Ad Familiares, VII, I, 1-3.

Osques, d'autant que les jeux Osques, tu peux en avoir le spectacle dans votre sénat, et quant aux Grecs, tu les aimes si peu, que, pour gagner ta villa, tu ne prends même pas la route grecque. Et pourquoi m'imaginerais-je que tu regrettes les athlètes, alors que tu as fait fi des gladiateurs ? En ce qui les concerne, Pompée avoue lui-même qu'il a perdu son temps et... son huile. Restent les chasses, à raison de deux par jour pendant cinq jours; qu'elles aient été magnifiques, nul ne le nie; mais quel plaisir un homme cultivé peut-il éprouver à voir un homme débile déchiré par une bête vigoureuse ou un bel animal transpercé d'un épieu ? D'ailleurs, si c'est à voir, tu l'as souvent vu. Pour nous, les spectateurs, nous n'y avons trouvé rien de neuf. Le dernier jour a été celui des éléphants; le peuple, la foule, a ressenti une grande admiration, mais de plaisir, point. Je dirai même qu'il en est résulté un certain sentiment de pitié et l'impression qu'entre cette bête et l'espèce humaine existe quelque affinité.

***

(1) *in senatu uestro :* L. A. Constans (*Revue des Etudes latines*, 1933, p. 129-152) a situé la villa de Marius non pas à Pompéi, comme on le faisait jusqu'à lui, mais au-dessus de Castellammare di Stabia. au sud-est du golfe de Naples. Si la villa de Marius avait été à Pompéi, il s'agirait ici du sénat de Pompéi. Le sénat dont Marius faisait partie et où il pouvait assister à des *ludi Osci* (dont le spectacle lui était fourni par les naturels du pays) est celui de Nucera, dont les habitants avaient gardé la langue et les usages osques.

(2) *ita non ames, ut :* tu les aimes si peu, que...

(3) *uia Graeca :* la plus ancienne route, ménagée à flanc de montagne.

(4) *qui contempseris :* alors que toi tu as méprisé...

(5) *in quibus :* à propos de, en ce qui concerne...

(6) *et operam et oleum perdidisse :* perdre son temps et sa peine (proverbe, Cf. Plaute, *Poen.* 332). Litt. « son huile », par allusion à l'huile qui brûle dans la lampe de celui qui veille pour travailler. Cicéron prend ici le mot dans un autre sens : l'huile dont se frottaient les athlètes et que fournissaient les ordonnateurs des jeux gymniques.

(7) *uenationes binae :* les chasses à raison de deux par jour, une dans la matinée et une dans l'après-midi. C'est sur ce spectacle que se terminaient généralement les jeux publics.

(8) *quae tamen :* et d'ailleurs, même en admettant que...

(9) *elephantorum :* les exhibitions de ces animaux étaient très goûtées des Romains. « *Pompei... altero consulatu, dedicatione templi Veneris Victricis, uiginti pugnauere in circo aut, ut quidam tradunt, XVII, Gaetulis ex aduerso iaculantibus* » (Pline l'Ancien, VIII, 11) (Sous le second consulat de Pompée, pour la dédicace du temple de Vénus Victorieuse, 20 éléphants, ou, selon d'autres, 17, combattirent aussi dans le cirque des Gétules qui les attaquaient à coups de javelot).

Cf. Sénèque, *de Breuitate uitae*, XIII, 6 : « *num et Pompeium primum in circo elephantorum duodeuiginti pugnam edidisse commissis more proelii noxiis hominibus, ad ullam rem bonam pertinet ?* » (que Pompée le premier ait fait représenter un combat en mettant dix-huit éléphants aux prises avec des condamnés, en quoi cela peut-il intéresser la morale ?)

(10) *misericordia :* au dire de Pline (VIII, 7, 21) les éléphants massacrés par les archers gétules excitèrent la pitié du peuple : « ... *misericordiam uulgi inenarrabili habitu quaerentes supplicauere quadam sese lamentatione conplorantes, tanto populi dolore ut oblitus imperatoris ac munificentiae honori suo exquisitae, flens uniuersus consurgeret dirasque Pompeio quas ille mox luit imprecaretur* » (ils implorèrent la miséricorde du peuple dans des attitudes indescriptibles et poussant des lamentations où ils semblaient pleurer sur eux-mêmes, si bien que les spectateurs émus de pitié, oubliant le respect dû au général et la munificence déployée par lui en leur honneur, se levèrent tous ensemble en versant des larmes et lancèrent contre lui des malédictions qu'il dut bientôt expier de sa personne. Trad. A. Ernout). — « Pompée voulant inaugurer son théâtre, célébra des jeux gymniques et des fêtes musicales pour la consécration, ainsi que des combats de bêtes où l'on tua 500 lions. A la fin, il fit assister le peuple à une éléphantomachie, le plus effrayant des spectacles » (Plutarque, *Pompée*, LII, 5).

Le groupe monumental des constructions de Pompée comprenait plusieurs édifices de destination et de caractères différents : le Théâtre, avec le temple de Vénus Victrix, les Portiques avec les jardins, l'Hécatonstyle, la Curie. Le plus important était le Théâtre, le premier théâtre de pierre bâti à Rome (antérieurement, ils étaient tous construits en bois). Incendié à plusieurs reprises et toujours rebâti, il était beaucoup plus grand que le Théâtre de Marcellus (commencé par César, achevé par Auguste et dédié en 13 av. J.-C.), et que celui de Cornelius Balbus, contemporain et ami d'Auguste (13 av. J.-C.). Au sommet des gradins, du côté opposé à la scène, était un temple de Vénus Victrix. En avant de la scène, s'étendait le Portique de Pompée, dédié également en 55 av. J.-C., un des lieux de promenade les plus fréquentés de Rome et véritable musée.

***

Dans la description et les réflexions de Cicéron, on a voulu trouver « de l'humour... affectueux et varié » (A. HAURY : *L'ironie et l'humour chez Cicéron*, p. 168). Nous dirions plutôt, avec J. CARCOPINO (*Histoire romaine*, tome II, p. 745) : ironies et dépit. « L'égorgement de 500 lions et de 17 éléphants souleva la plèbe d'une telle vague d'admiration, que les nobles durent, ainsi que Cicéron, épancher leurs ironies et leur dépit dans leurs propos intimes et leurs correspondances confidentielles ». Confidentielles, avec des réserves (*cf.* note 1).

Jean LÉGER.

Agrégations des lettres et de grammaire

Bibliographie sommaire

I. — Auteurs français

FLOIRE ET BLANCHEFLOR

Le texte doit être étudié dans l'édition suivante :

Floire et Blancheflor, *Edition du ms. 1447 du fonds français avec notes, variantes et glossaire*, par Margaret M. PELAN, nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée, Paris, 1956 (*Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg*, Textes d'étude, 7).

Cette édition comporte une introduction et une bibliographie : l'introduction traite, assez brièvement, des divers problèmes que soulève le texte et renvoie aux ouvrages et articles, cités dans la bibliographie, qui peuvent permettre d'approfondir et de préciser les questions. Signalons particulièrement, dans cette bibliographie, les travaux de M. DELBOUILLE, E. FARAL, G. PARIS, J. REINHOLD et D. SCHELUDKO.

On ajoutera :

LOT-BORODINE (Myrrha), **Le roman idyllique au moyen âge**, Paris, 1913.

Rappelons enfin qu'il y a intérêt à replacer l'œuvre dans l'ensemble de la littérature médiévale et, pour cela, de consulter une bonne **Histoire de la littérature française du moyen âge,** comme celle de BEDIER-HAZARD ou celle de R. BOSSUAT.

Yves LEFEVRE.

R. GARNIER

Les Juives, Bradamante, Poésies

1. *Editions :*

FOERSTER (Heilbronn) : sans les poésies. — Variantes ;
PINVERT (Garnier) : Introduction et notes ;
LEBEGUE (Belles-Lettres) : Notes et variantes.
Editions séparées des **Juives** et de **Bradamante** (Garnier) ; Notes (nombreuses erreurs).

2. *Etudes sur le théâtre français de la Renaissance :*

LANSON (G.), **Esquisse d'une histoire de la tragédie française,** 1954.
FAGUET (Em.), **La tragédie française au XVIe siècle** (ch. V-IX).
LEBEGUE (R.), **La tragédie française de la Renaissance,** Bruxelles, 1954 (p. 44-65).
LANCASTER (H. C.), **The french Tragi-Comedy**, 1907.

3. *Etudes sur R. Garnier:*

LEBEGUE (R.), **La tragédie française au XVIe siècle : R. Garnier** (*Revue des Cours et Conférences*, 1930-1931, II, et 1931-1932, I et II).
LEBEGUE (R.), **Les Juives** (Centre de documentation universitaire, 1944-1945, 4 fasc.).
MOUFLARD (M.), résumé de la thèse (*Annales de l'Université de Paris*, 1957, XXVII, p. 290).
FRICK (D.), **Garnier als barocker Dichter**, thèse, Zurich, 1951.

R. LEBEGUE.

SCARRON : **Le roman comique**

MADAME DE LA FAYETTE : La princesse de Clèves

Textes.

La meilleure édition des deux romans est sans conteste celle que vient de publier Antoine ADAM (**Romanciers du XVIIe siècle,** Bibliothèque de la Pléiade, 1958). Eclaircissements historiques, renseignements linguistiques, notes littéraires, on trouve tout cela dans ce volume qui constitue un indispensable instrument de travail ; on y prendra aussi (notamment p. 1341, 1350, 1356-1357) de fort utiles indications de bibliographie.

Signalons en seconde ligne :

— Deux éditions du Roman comique, celle d'Emile MAGNE (Les Classiques Garnier, 1 vol.) et celle d'Henri BENAC (Les Textes français, Paris, Les Belles-Lettres, 1951, 2 vol.) ;

— Deux éditions de **La Princesse de Clèves,** celle d'Albert CAZES (Les Textes Français, Paris, Les Belles-Lettres, 1934, 1 vol.) et celle d'Emile MAGNE (avec la collaboration de G. MATORE, Paris, Droz, 1946, 1 vol.), qui contient d'importants extraits des **Lettres sur le sujet de la Princesse de Clèves** de Valincour.

Textes complémentaires.

Pour prendre tout d'abord un contact direct avec les romans du XVIIe siècle, on aura intérêt à lire les autres œuvres publiées par A. ADAM dans le volume précité (le **Francion** de Sorel et **Le Roman bourgeois** de Furetière), ainsi que les **Extraits de l'Astrée** publiés par M. MAGENDIE

(Paris, 1935) et l'**Eugénie** de Segrais publiée par Marie-Aline RAYNAL (**La nouvelle française de Segrais à Mme de La Fayette,** Paris, Picart, s. d. (1927), 1 vol.).

D'autre part, il n'est pas question de se plonger dans les Œuvres complètes de Scarron (Paris, Bastien, 1786, 7 vol.) ; mais on pourra lire un ou deux chants du **Virgile travesti,** et des comédies comme **Jodelet ou le Maître-Valet** et **Don Japhet d'Arménie,** réimprimées par Ed. FOURNIER (**Théâtre complet de Scarron,** Paris, Laplace et Sanchez, 1879, 1 vol.).

Enfin, l'édition la plus récente des *Œuvres* de Mme de La Fayette est due à Robert LEJEUNE (Paris, La Cité des Livres, 1925-1930, 3 vol.), et les **Romans et Nouvelles de Mme de La Fayette** ont été présentés par E. MAGNE dans la collection des Classiques Garnier (1939, 1 vol.).

Etudes biographiques.

— Sur Scarron, on consultera :

MAGNE (Emile), **Scarron et son milieu,** Emile-Paul, 8e éd., 1924.

— Sur Mme de La Fayette, on aura recours :

aux deux volumes d'Emile MAGNE parus chez Emile-Paul (**Mme de La Fayette en ménage,** 1926 ; **Le cœur et l'esprit de Mme de La Fayette,** 1927) ;

ou aux deux livres d'André BEAUNIER publiés chez Flammarion (**La jeunesse de Mme de La Fayette,** 1921 ; **L'amie de La Rochefoucauld,** 1927).

Etudes littéraires.

— Sur l'évolution du genre romanesque au XVIIe siècle, on se reportera à :

ADAM (Antoine), **Histoire de la littérature française au XVIIe siècle,** Domat, 1948-1956 (tome I, p. 101-161 et 397-423 ; tome II, p. 119-151 ; tome IV, p. 171-214 ; tome V, p. 169-176 et 314-327).

On pourra également consulter :

LE BRETON (André), **Le Roman au XVIIe siècle,** Hachette, 1re éd., 1890, 2e éd., 1912.

— Sur Scarron et le **Roman Comique,** un ouvrage fondamental :

MORILLOT (Paul), **Scarron et le genre burlesque,** Paris, Lecène et Oudin, 1888.

On pourra y joindre :

REYNIER (Gustave), **Le Roman réaliste au XVIIe siècle,** Hachette, 1914 ;

d'ALMERAS (H.), **Le Roman Comique de Scarron,** Paris, Malfère, 1931, *Les Grands événements Littéraires.*

— Sur Mme de LA Fayette et **La Princesse de Clèves,** outre quelques pages de SAINTE-BEUVE (article du 1er septembre 1836 recueilli dans *Portraits de femmes*) et de TAINE (article de février 1857 recueilli dans *Essais de critique et d'histoire*), on lira :

DEDEYAN (Charles), **Madame de La Fayette,** Paris, S.E. D.E.S., 1956 ; et on méditera surtout un article d'une rare pénétration :

FABRE (Jean), **L'art de l'analyse dans la Princesse de Clèves,** in *Travaux de la Faculté des Lettres de Strasbourg,* fascicule 105 (Mélanges 1945, II), Paris Les Belles-Lettres, 1946, p. 261-306 ; en attendant une importante étude du même auteur, **Bienséances et sentiment chez Mme de La Fayette,** à paraître au printemps prochain dans le XIe « Cahier de l'Association internationale des Etudes Françaises ».

Robert GARAPON.

MONTESQUIEU : l'Esprit des lois

I. ŒUVRES DE MONTESQUIEU :

L'édition de base reste :

Œuvres complètes, par LA BOULAYE, Paris 1875-9, 7 vol. Claire, bien documentée, un index ; mais pas de notes critiques. A compléter par :

Montesquieu, Œuvres complètes, sous la direction d'A. MASSON, en cours de publication, et

Montesquieu, Œuvres complètes, par R. CAILLOIS, la Pléiade, 1950.

Correspondance de Montesquieu. Edition Gébelin et Morize, Paris 1914, 2 vol., notes, index.

Pensées et fragments inédits, Bordeaux, 1899-1901, 2 vol. repris et augmentés dans :

Cahiers (1716-55), présenté par B. GRASSET, Paris 1941, et : **Pensées,** Paris (Nagel), 1953.

Lettres Persanes, édition critique par A. ADAM, Textes littéraires français, 1955.

Considérations, édition critique par H.-A. BARCKHAUSEN, Paris 1900.

Esprit des lois, édition J. BRÈTHE DE LA GRESSAYE, les Belles Lettres, Paris 1950.

L'édition courante de l'**Esprit des lois,** Paris, Garnier 1927, fournit un texte convenable.

2. *OUVRAGES GENERAUX :*

Sur l'homme :

BARRIERE (P.). **Un grand provincial : Montesquieu,** Paris 1946.

STAROBINSKI (J.), **Montesquieu par lui-même,** Paris 1953.

Sur l'œuvre :

DEDIEU (J.), **Montesquieu.** Paris 1913.

Résumé dans :

DEDIEU (J.), **Montesquieu, Connaissanee des lettres,**Paris, Boivin, 1943.

3. *SUR LA PENSEE POLITIQUE DE MONTESQUIEU ET L'ESPRIT DES LOIS.*

VOLTAIRE, **Dictionnaire philosophique,** article *Lois* (1764) ;

BARCKHAUSEN (H.) ; **Montesquieu, ses idées et ses œuvres,** d'après les papiers de La Brède, Paris 1907.

CARCASSONNE (E.) ; **Montesquieu et le problème de la constitution française au XVIIIe siècle.**

LANSON (G.), **Montesquieu,** Paris, Alean 1932 (En réalité, extraits de l'**Esprit des lois**).

GROETHUYSEN (B.), **Montesquieu,** in **Philosophie de la Révolution française,** Paris 1956.

Bibliographie complète de Montesquieu (très soignée, avec appréciations critiques, par CABEEN (D.C.), New York, 1947.

J. VAN DEN HEUVEL.

BAUDELAIRE

Fleurs du Mal, Petits poèmes en prose.

Textes.

Œuvres complètes de Charles Baudelaire, édition critique par J. CREPET et Cl. PICHOIS (Conard 1932-1953, 19 vol.). On l'utilisera en particulier pour les **Petits poèmes en prose.** Pour les **Fleurs du Mal,** on emploiera de préférence à toute autre l'édition suivante :

Les Fleurs du Mal, édition critique par J. CREPET et G. BLIN (Corti, 1942), accompagnée d'une chronologie de publication des poèmes, d'une étude sur l'architecture et les thèmes et de notes critiques. Ouvrage indispensable. (Signalons également par les mêmes l'édition des *Journaux Intimes* (Corti, 1949) dont la préface constitue une précieuse étude des thèmes baudelairiens).

Œuvres de Charles Baudelaire, édition critique par Y. G. LE DANTEC (Gallimard, Pléiade. Deux volumes primitifs, réunis en un seul dans une édition ultérieure). D'un maniement pratique.

Bibliographie.

La plus récente mise au point est celle de Cl. PICHOIS. **Esquisse d'un Etat présent des Etudes baudelairiennes** (in *L'Information littéraire,* janv.-fév. 1958).

Ouvrages d'initiation.

H. PEYRE. **Connaissance de Baudelaire** (Corti, 1955) ;

M. RUFF. **Baudelaire, l'Homme et l'Œuvre** (Hatier, 1957).

Biographie.

E. et J. CREPET. **Baudelaire** (Messein, 1906 et éditions nouvelles).

Sources d'inspiration.

R. VIVIER. **L'Originalité de Baudelaire** (Publication de l'Académie royale de Belgique, 1926 ; nouvelle édition, 1952).

J. POMMIER. **Dans les Chemins de Baudelaire** (Corti, 1945).

Etudes sur la formation esthétique de Baudelaire et sa création poétique.

J. POMMIER. **La Mystique de Baudelaire** (Belles-Lettres, 1932) ;

A. FERRAN. **L'Esthétique de Baudelaire** (Hachette, 1933) ;

M. GILMAN. **Baudelaire the Critic** (New York, 1943) ;

J. PREVOST. **Baudelaire, Essai sur l'Inspiration et la Création poétiques** (Mercure de France, 1953) ;

L. J. AUSTIN. **L'Univers poétique de Baudelaire** (Mercure de France, 1956).

Etudes sur la personnalité psychologique et morale de Baudelaire en relation avec sa création poétique.

G. BLIN. **Baudelaire** (Gallimard, 1939) ;

G. BLIN. **Le Sadisme de Baudelaire** (Corti, 1948). Recueil d'essais, parmi lesquels l'*Introduction* aux **Petits Poèmes en prose** qui constitue la meilleure étude de cette œuvre ;

M. RUFF. **L'Esprit du Mal et l'Esthétique baudelairienne** (A. Colin, 1955).

Citons à part sous cette rubrique deux essais dans lesquels la critique universitaire a dénoncé des interprétations abusives de l'œuvre de Baudelaire, mais dont les vues ne laissent pas pour autant d'être d'une très grande richesse :

J. P. SARTRE. **Baudelaire** (Gallimard, 1947) ;

J. P. RICHARD. **Profondeur de Baudelaire,** in *Poésie et Profondeur* (Seuil, 1955.)

Langue et style.

W. T. BANDY. **Word Index to Baudelaire's Poems** (Madison, 1939).

Baudelaire et sa descendance poétique.

M. RAYMOND. **De Baudelaire au Surréalisme** (Corti, nouvelle édition 1940).

A. BOUTET DE MONVEL.

II. — Auteurs latins

TÉRENCE

Les Adelphes, l'Eunuque, l'Hécyre

I. *LECTURES PREPARATOIRES.*

A) Pour la connaissance de la Comédie-Nouvelle ou, du moins, de ce que nous en savons, on consultera soit le chapitre de A. et M. CROISET (**Histoire de la Littérature grecque, III**), qui traite de la question, soit le livre de J. DENIS : **La Comédie grecque. II.** Paris 1886, et surtout Ph.-E. LEGRAND. **Daos. Tableau de la Comédie grecque pendant la période dite nouvelle.** (Paris, Fontemoing, 1910.)

Le texte de Ménandre, le plus important des modèles de Térence, se trouve, traduit en français, dans l'édition de G. LEFEBVRE (Le Caire, 1907).

B) Sur la Comédie latine, en particulier sur la « palliata », outre Ph. LEGRAND, *op. cit.*, qui tire le meilleur de son information de Plaute et Térence, voir l'ouvrage d'ensemble de G. MICHAUT, 2 vol. : **Sur les tréteaux latins ; Plaute** (Paris, de Boccard, 1920), d'une lecture facile et encore très valable.

Notons, en complément éventuel :

RIBBECK (O.), **Histoire de la Comédie latine,** traduction française de Droz et Kontz, 1891 (donne une analyse des pièces) ;

LEO (F.), **Geschichte der römischen Literatur,** I. Berlin, 1913 ;

SELLAR (W.-Y.), **The roman poets of Republic.** Oxford, 1905.

C) Sur les conditions matérielles du spectacle.

Outre les ouvrages précédents, voir, pour les données générales, l'Introduction du « **Phormio** » édité par K. DZIATZKO et E. HAULER (Leipzig, 1913) ; celles aussi des Extraits de FABIA (Paris, Colin) et de RAMAIN (Hachette).

Trois lectures, celles de Ph. FABIA : **Les théâtres de Rome au temps de Plaute et de Térence** (*Revue de Philologie*, 1897), de M. BIEBER : **The history of greek and roman theater,** (*Princeton University*, 1939), et de B. A. TALADOIRE. (**Essai sur le Comique de Plaute.** 1re partie. Imprimerie Nationale de la Principauté de Monaco, 1956.), permettent de se faire une idée suffisante des questions concernant la scène et la « cavea ».

Sur les costumes :

SAUNDERS (C.), **Costume in roman Comedy.** (Diss. Columbia Univ. 1909.)

Sur les masques :

TALADOIRE (B.-A.), **Commentaires sur la mimique et l'expression corporelle du Comédien romain.** *Collection des Annales de la Faculté des Lettres de Montpellier et Paris*, PRUF., 1950 (qui donne l'état actuel de la question).

Ne pas oublier qu'un livre de H. OMONT (**Comédies de Térence,** Paris 1907), nous offre la suite des illustrations des mss. de Térence.

d) *Sur le public et le milieu social* (question essentielle, tout comme la précédente pour qui veut bien juger de la valeur d'une œuvre de théâtre) :

LEFFINGWELL (G.-W.), **Social and private life at Rome in the time of Plautus and Terence** (Columbia Univ. Stud. in history, 81, 1). Signalons que cet ouvrage, fort bien documenté, se trouvait en 1943, et se trouve sans doute encore à la Bibliothèque Américaine de la rue de Téhéran, à Paris ainsi qu'à la Bibliothèque de la Sorbonne ;

BAILEY (Cyril), **The mind of Rome,** p. 182-211 ;

GUILLEMIN (A.), **Le public et la vie littéraire à Rome** (*R. E. L.* 1934, pp. 52 et 329) ;

FABIA (Ph.), *op. cit.* et **Les Prologues de Térence** (Paris, 1888, p. 138, sqq. ; 212 sqq. ; 221 sqq.) ;

TALADOIRE (B.-A.), **Essai...** *loc. cit.*

***

II. *EDITIONS.*

Les éditions critiques de Térence, d'ensemble ou séparées, sont très nombreuses. Rappelons celles de K. DZIATZKO (Tauchnitz, Leipzig, 1884) en Allemagne ; en Angleterre, celle de R. KAUER et LINDSAY (Oxford Clar. Press. 1926) et celle de S. G. ASHMORE (2e éd. New York. 1910), en Amérique. Mais nous possédons en France deux éditions de qualité, parues à un an d'intervalle, celle de E. CHAMBRY (Class. Garnier, 2 vol., 1932, texte soigneusement établi, à partir de LINDSAY, et traduction très scrupuleuse) et celle de J. MAROUZEAU (**Térence,** *Belles-Lettres*. Coll. Budé, 1942-1949. L'introduction générale, vol. I, p. 7-108, représente une somme précieuse de toutes les questions, résolues ou encore débattues, touchant Térence et son théâtre. Commentaire en notes.)

III. *ETUDES SUR TERENCE.*

A) Sur la vie de Térence et le cercle des Scipions.

Questions à bien préciser : l'âge de l'auteur, l'esprit de sa génération, sa position intellectuelle et morale. Voir J. MAROUZEAU, introd. citée ; W. BEARE : **The life of Terence.** (Hermatena LIX, 1942), et I. LANA : **Terenzio e il movimento filellenico a Roma** (R. F. C. 1947 44-80 et 155-175. Térence a considéré son œuvre comme un instrument de propagande pour l'esprit grec et cela a nui à la valeur dramatique de ses comédies. Cf. plus bas. III D.).

B) Chronologie des comédies.

Voir : J. MAROUZEAU. Intr., p. 12-14. ;

M. R. POSANI : **Le didascalie delle Commedie di Terenzio** (*Bolletino del Comitato per la propagazione dell' Edizione nazionale dei Classici greci e latini :* B.P.E.C., 1942, 247-80 ; donne un classement proche de celui du Mss A, et qui s'accorde avec celui de M. Marouzeau).

C) La division en actes. Voir sur ce problème difficile, et qui n'est au fond qu'un pseudo-problème, étant donné l'apparition tardive de la notion d'acte, d'abord ce qui concerne Plaute dans A. FRETE : **Essai sur la structure des comédies de Plaute** (Paris, Belles-Lettres. 1930), et B.-A. TALADOIRE : **Essai**, etc.

Pour Térence, Fr. M. FOSTER (**The divisions in the plays of Plautus and Terence.** Univ. Michigan, Stud., 1, 3, 1914) croit, en fin de compte, comme CONRAD pour Plaute (**The technic of continuous action in roman Comedy.** Class. Phil. 10, 1915, 412, sqq.), contre HAVET (**Sur la délimitation des actes dans les comédies de Térence.** *Revue de Phil.* XL, 1916), et W. BURCKHARDT (**Die Aktenteilung in der neuen griechischen und in der römischen Komödie.** Basler Druck et Verlags, Anstalt 1927), à un jeu comique mené d'une seule traite.

D) Sur l'originalité et l'art de Térence.

Lire, pour commencer, le chapitre consacré à l'Africain par M. Jean BAYET, dans sa littérature.

Pour les sources :

Cf. les ouvrages généraux cités plus haut.

Pour les prologues :

Ph. FABIA *op. cit.*, et R.-C. FLICKINGER : **A study of Terences prologues** (*Phil... quart* VI, 1927).

Pour la valeur dramatique des Comédies et leur originalité.

NORWOOD (G.), **The art of Terence** (Blackwell, Oxford, 1923). Bonne étude et facile à lire ;

FLICKINGER (R.-C.), **On the originality of Terence** (Phil. Quart. VII, 1928) ;

FRANK (T.), **Terence's contribution to Plot-Construction** (A. J. Ph. 1928. Vol. XLIX ; 4, p. 196) ;

CLIFFORD (H.-R.), **Dramatic technic and the originality of Terence** (Class. Journal 1931) ;
ENK (P.-J.), **Terence as an adaptator of greek Comedy** (Mnemosyne XIII. 1947. 81-93) ;
BEARE (W.), **Terence, an original dramatist at Rome** (résumé dans : *Proceedings of Classical association*. PCA. Londres. XLIV. 1947. 22-23).

Sur la propension à philosopher :

L. GOURDE, **Terence, the philosopher** (C. J. XLII, 1947. 431-33).

Noter que, depuis une vingtaine d'années, nombre d'articles, surtout chez les anglo-saxons, sont consacrés, comme pour Plaute, à l'aspect spécifiquement dramatique de l'œuvre. Tout en reconnaissant qu'il suit volontiers ses modèles, on tend à accorder à Térence le mérite d'une « manière » bien à lui dans le maniement des thèmes et des procédés comiques.

E) Sur les personnages :

Cf. les ouvrages déjà mentionnés en I B et III D. Ajouter G. KENNETH et G. HENRY : **The characters of Terence** (Studies in Philology, XII. Janvier 1915. Examen d'ensemble pour dégager une technique d'emploi des caractères), et V. REICH **Sprachliche Characteristik bei Terenz** (Wien Stud. 1933, p. 72-94. Rapports de la langue avec l'âge, le sexe et le rang des personnages).

F) Langue, syntaxe, métrique.

Cf. J. MAROUZEAU, Introd., et A. ERNOUT,in éd. de Plaute. **Bacchides** (Budé, Paris, 1935. Un commentaire qui peut servir à l'explication de Térence).

Consulter en particulier :

JENKINS (E. B.), **Index verborum Terentianus** (Chapel Hill 1932) ;
CRAIG (J. D.), **Archaism in Terence** (Class. Quart. 1927, 90) ;
ALLARDICE, **Syntax of Terence** (Oxford, 1929) ;
HAFFTER (H.), **Untersuchungen zur altlateinischen Dichtersprache** (Berlin, 1934. Sur les styles de Plaute et de Térence).
LINDSAY, **The early latin verse** (Oxford, 1922).

Signalons enfin, pour *Les Adelphes* :

H. DREXLER, **Die Komposition von Terenz' Adelphen** (Philologus. Supp. Bd. XXVI, 11, 1934. Utile pour l'étude de la « contaminatio ») ;
L. HAVET, **La nuit de l'enlèvement dans l'original des Ad. (Mélanges** ; Cinquantenaire de l'Ecole des Hautes Etudes, 1921) ;

Pour *l'Eunuque :*

A. CARTAULT, **Sur l'Eunuque de Térence** (Paris, 1895. Utile pour diverses questions térentiennes).

Pour *l'Hécyre :*

G. LAFAYE, **Le modèle de Térence dans l'Hécyre** (Rev. de Philol., 1916) et
M. R. POSANI, **Originalita artistica del Hecyra di Terenzio** (Atena e Roma, 1940, 225-46, et 1942, 141-152).

B.-A. TALADOIRE.

HORACE : Epîtres.

Editions critiques.

KELLER (O.) et HOLDER (A.), 2e éd. 1925 (l'apparat critique le plus complet) ;
VILLENEUVE (F.). *Collection des Universités de France*), 1934, 2e éd. 1941 ;
F. KLINGNER (*Bibliotheca Teubneriana*), 1939, 2e éd. 1950.

Edition fondamentale pour le commentaire : celle d'A. KIESSLING et R. HEINZE, 4e éd. 1914, rééditée en 1957 par E. BURCK avec un appendice bibliographique très bien fait et presque exhaustif pour la littérature depuis 1914 ; l'édition scolaire de PLESSIS et LEJAY (Hachette) peut rendre service.

Editions spéciales de **l'Art poétique** *:* A. ROSTAGNI, Turin, 1930 (introduction et commentaires importants). Cf. aussi en français. P. HENEN, Bruxelles, 1941 ; L. HERMANN, *Collection Latomus*, VII, Bruxelles, 1951.

Sur Horace en général, voir en dernier lieu :

P. GRIMAL, **Horace,** (*Collection Ecrivains de toujours*), Paris, 1958.

Les synthèses récentes les plus importantes sont celles de W. WILI, **Horaz und die augusteische Kultur**, Bale. 1948, et de Ed. FRAENKEL **Horace**, Oxford, Clarendon Press, 1957. Vivant et suggestif est T. ZIELINSKI, **Horace et la société romaine du temps d'Auguste**, Paris, 1938.

Sur les Epîtres :

COURBAUD (E.), **Horace, sa vie et sa pensée à l'époque des Epîtres**, Paris, 1914 (soutient la thèse d'une conversion au stoïcisme).
R. HEINZE, **Horazens Buch der Briefe** (publié en 1919 dans les *Neue Jahrbücher*, p. 43. 1915, p. 305 et suivantes ; réédité dans **Vom Geist des Römertums,** Leipzig, 1938 et aussi dans l'édition KIESSLING, HEINZE. BURCK, p. 367 et suivantes).

Divers articles d'E. TUROLLA notamment dans *Maia* N. S. 7, 1955, p. 263 et suivantes, et dans *le Giornale italiano di filologia*, 4, 1951, p. 285 et suivantes (la plus notable des contributions récentes selon E. Burck).

A. LA PENNA, **Schizzo di una interpretazione d'Orazio** dans les *Annali della Scuola Normale superiore di Pisa*, 1950 (pénétrant, parfois contestable).

Sur la philosophie d'Horace, cf. aussi :

V. GIRAUD, **Les idées morales d'Horace,** Paris, 1909 ;
A. RABE, **Das Verhälnis des Horaz zur Philosophie** dans **l'Archiv für Geschichte der Philosophie,** 1930 ;
N. W. DE WITT, **Epicurean doctrine in Horace,** *Classical Philology* 34, 1939, p. 127 suiv.
M. N. PORTER PARKER, **The consistent Epicureanism of the First books of the Epistles of Horace,** *Transactions of the American philological Association*, 1941, p. XXIX et suivantes.

Sur l'Art poétique :

Pour les théories littéraires des Anciens :

J. W. ATKINS, **Literary criticism in Antiquity,** t. II, Cambridge, 1934.
J. F. D'ALTON. **Roman literary theory and criticism,** Londres, 1931.

Pour les antécédents romains :

M. A. GRANT et G. C. FISKE, **Cicero's Orator and the Horace's Ars poetica,** Cambridge, U.S.A., 1924.

Etudes d'ensemble récentes et nombreuses :

A. ROSTAGNI, dans son édition citée *supra* ;
O. IMMISCH, **Horaz-Epistel über die Dichtkunst,** *Philologus*, Supplement — Bd. XXIV, 3, Leipzig, 1932 ;
F. KLINGNER, **Horazens Brief an die Pisonen,** *Sitzungsberichte der Sächsischen Akad. d. Wiss.*, Leipzig, 1936 ;
W. STEIDLE, **Studien zur Ars poetica des Horaz,** Würzbourg, 1939 ;
F. CUPAIOLO, **L'epistola di Orazio ai Pisoni,** Naples, 1941.
G. PAVANO, **Introduzione all'Arte poetica di Orazio,** Palerme, 1944.

Sur la métrique :

F. PEETERS, **Les structures de l'hexamètre de l'Art poétique d'Horace,** dans *Etudes Horatiennes*, Bruxelles, 1937.

Sur le problème très discuté de la composition et de l'influence présumée de Neoptolème, mise au point détaillée d'E. BURCK, dans l'édition indiquée *supra* (la plupart des critiques récentes suivent largement mes conclusions dans **A propos de l'Art poétique d'Horace,** *Revue de philologie*, 10, 1936, p. 30 et suivantes).

P. BOYANCÉ.

SENEQUE : Lettres à Lucilius (1 à 69).

I. *Editions.*

HENSE (O.), Teubner 1914 ;
BELTRAMI (A.), Rome 1931 ;
PRECHAC (F.), trad. H. NOBLOT, Paris Belles-Lettres, 2 vol. 1945-1947 ; avec quelques notes à la traduction.

Morceaux choisis des Lettres à Lucilius et des Traités de morale, par P. THOMAS, Paris Hachette ; contient 23 lettres du programme, avec des remarques et des notes très utiles sur la langue et le style.

II. *Le milieu.*

BREHIER (E.), **Histoire de la philosophie. I. Antiquité et moyen Age,** 2, p. 284-331 ; 415-430 ; Paris 1951 ;
POHLENZ (M.), **Die Stoa. Geschichte einer geistigen Bewegung** (2 vol., Göttingen 1948, capital ; le stoïcisme à Rome : I, p. 257-366 ; II, p. 134-179) ;
BARDON (H.), **Les Empereurs et les lettres latines d'Auguste à Hadrien** (Paris 1940), p. 189-256.

III. *L'homme et le penseur.*

GRIMAL (P.), **Sénèque : sa vie, son œuvre, avec un exposé de sa philosophie** (Paris PUF 1948) ; introduction claire et commode ;
GRIMAL (P.), **Sénèque est-il un philosophe ?** *L'Information littéraire*, n° V, 1953, p. 60.

MARCHESI (C.), **Seneca** (Messine 1920) ; synthèse encore utile.

Sur la vie de Sénèque, voir aussi :

WALTZ (R.), **La vie politique de Sénèque** (Paris 1909) ;
P. FAIDER, **Etudes sur Sénèque** (Université de Gand 1921).

Sur la pensée de Sénèque, lire avant tout :

ALBERTINI (E.), **La composition dans les ouvrages philosophiques de Sénèque,** (Paris 1923) ;
GUILLEMIN (A.-M.), **Sénèque directeur d'âmes ; I. L'Idéal ; II. Son action pratique ; III. Les théories littéraires** (*Revue des Etudes latines*, 1952, p. 202 ; 1953, p. 215 ; 1954, p. 250) ;
E. DE SAINT-DENIS, **Sénèque et la noblesse de l'enseignement,** *L'Information littéraire*, V, 1953, 182 ;
BAYET (J.), **Science cosmique et sagesse dans la philosophie antique,** *Diogène*, VI, 1954, p. 41.

Voir aussi :

BURNIER (Ch.), **La morale de Sénèque et le néo-stoïcisme** (Lausanne 1908) ;
MUTSCHMANN (H.), **Seneca und Epikur,** *Hermes*, 1915, p. 321 ; problème important pour les **Lettres à Lucilius** ;
GANSS (W.), **Das Bild des Weisen bei Seneca** (Thèse de Fribourg, Suisse, 1952) ;
MOTTO (A. L.), série d'études sur la pensée de Sénèque, dans le *Classical Journal* de 1955, p. 181, 187, 315 et de 1956, p. 275 ;
MARTHA (C.), **Les moralistes sous l'Empire romain** (Paris 1872), p. 1-100 : La morale pratique dans les lettres de Sénèque.

IV. *L'écrivain.*

BOURGERY (A.), **Sénèque prosateur** (Paris 1922), capital ;
PITTET (A.), **Essai d'un vocabulaire philosophique de Sénèque,** I (Paris Belles-Lettres 1937) ; préambule sur la langue de la philosophie à Rome et début d'un lexique méthodique de A à C ;
NORDEN (E.), **Die antike Kunstprosa** (Leipzig, 2ᵉ éd. 1909), p. 240-300, 306-313 ;
A.-M. GUILLEMIN, **Sénèque, second fondateur de la langue latine** (*Rev. Et. lat.* XXXV, 1957, 265) ;
FISCHER (R.), **De usu vocabulorum apud Ciceronem et Senecam graecae philosophiae interpretes** (Fribourg-en-Br., 1914).

V. *Lettres à Lucilius.*

DELATTE (L.), **Lucilius, l'ami de Sénèque,** *Les Etudes classiques*, 1935, p. 367-385 ; 546-590 ; article intéressant qui dépasse la simple biographie.

Sur la nature exacte de ces lettres, voir :

BINDER (O.), **Die Abfassungszeit von Senecas Briefen** Diss. Tübingen 1905) ;
BOURGERY (A.), **Les Lettres à Lucilius sont-elles de vraies lettres ?** *Revue de Philologie*, 1911, p. 40 ;
PRECHAC (F.), in Introd. de son édition, t. I, p. 111 ;
OLTRAMARE (A.), **Les origines de la diatribe romaine** (Lausanne 1924), p. 252-288 ; tendancieux.

On consultera aussi avec profit, pour ses analyses de détail très pénétrantes :

AXELSON (B.), **Neue Senecastudien, Textkritische Beiträge zu Senecae Epistulae morales** (Lund 1939).

J. BEAUJEU.

III. — Auteurs grecs.

SOPHOCLE : **Trachiniennes, Antigone, Ajax, Œdipe-Roi, Electre.**

1. *EDITIONS.*

L'ancienne édition de la collection des Universités de France, par MASQUERAY, est remplacée désormais par une nouvelle, dont le texte est établi par A. DAIN ; la traduction est l'œuvre de P. MAZON. Les pièces inscrites au programme correspondent aux deux premiers volumes de cette édition.

On se reportera, pour le commentaire, aux éditions complètes de Ed. TOURNIER (Paris, 3ᵉ tirage, 1886) et de R. C. JEBB (2ᵉ tirage, Cambridge, 1902-1908). On disposera aussi de bonnes éditions partielles :

Trachiniennes : L. RADERMACHER, Berlin, 1914.
Antigone : E. BRUHN, Berlin, 1913.
Ajax : L. RADERMACHER, Berlin, 1913 ; J. C. KAMERBEEK, Leiden, 1953.
Œdipe-Roi : E. BRUHN, Berlin, 1910 ; J. T. SHEPPARD, Cambridge, 1920 ; L. ROUSSEL, Paris, 1940 ; E. JANSSENS, Namur, 1953.
Electre : E. BRUHN, Berlin, 1912.

2. *OUVRAGES GENERAUX.*

a) Sur la tragédie grecque : cf. *Information littéraire*, 1957, n° 4, p. 184. Ajouter A. LESKY, **Die griechische Tragödie,** 2ᵉ éd. Stuttgart, 1958.

b) Sur Sophocle : la bibliographie française est pauvre. Le livre récent de G. MEAUTIS, **Sophocle, Essai sur le héros tragique,** Paris, 1957, ne compense pas l'absence d'un grand livre sur Sophocle.

Les ouvrages allemands et anglais sont nombreux. Ils ont généralement mis l'accent sur les rapports entre Sophocle et son temps. On peut citer notamment : T.B.L. WEBSTER, **An Introduction to Sophocles,** Oxford, 1936 ; C. M. BOWRA, **Sophoclean Tragedy,** 2ᵉ tir., Oxford, 1944 ; K. REINHARDT, **Sophokles,** 3ᵉ éd., Francfort, 1948 ; l'ouvrage le plus suggestif est celui de V. EHRENBERG, **Sophocles and Pericles,** Oxford, 1954 ; une édition allemande, **Sophokles und Perikles,** a paru à Munich en 1956.

3. *OUVRAGES PARTICULIERS.*

Sur la langue de Sophocle, consulter E. Bruhn, 8ᵉ tome de l'édition Schneidewin-Nauck, Berlin, 1899.

Trachiniennes : pour replacer la légende dans son contexte religieux, consulter M. P. NILSSON ; **Das Flammentod des Herakles auf dem Œta** (*A. R. W.*, XXI, 1922, p. 310-316).

Antigone : Le problème moral que pose cette tragédie est bien exposé dans le livre cité de V. EHRENBERG. Consulter aussi W. SCHADEWALDT, **Aias und Antigone** (*Neue Wege zur Antike*, VIII, p. 60 sqq., 1929).

Œdipe-Roi : Le gros livre de C. ROBERT sur la légende d'Œdipe (**Oidipus,** 2 vol., Berlin, 1915) contient une documentation remarquable, mais une doctrine aujourd'hui périmée.

Electre : Une comparaison avec les autres tragédies consacrées au même thème s'impose. Voir, par exemple, O. NAVARRE, **Sophocle imitateur d'Eschyle : les Choéphores et l'Electre** (*R. E. A.*, 1909, p. 101-128).

PLUTARQUE : **Vies parallèles : Thésée, Romulus, Lycurgue, Numa.**

1. *EDITIONS.*

Ces quatre Vies sont contenues dans le tome I des **Vies de Plutarque** parues en 1958 dans la collection des Universités de France, dont l'essentiel est dû à R. FLACELIERE.

Thésée et **Romulus** ont été récemment réédités dans la Collection Teubner par K. ZIEGLER (1957). Une traduction en a été publiée par LATZARUS dans la collection Garnier (1951).

2. *BIBLIOGRAPHIE.*

Sur **Plutarque** et les vies inscrites au programme il n'y a pratiquement rien à ajouter à la bibliographie indiquée dans les notes abondantes et bien informées de l'édition Flacelière (p. ex., p. IX, n. 1 ; p. 3, n. 1 et 2, etc.). On pensera seulement à se reporter à des livres d'histoire grecque et d'histoire romaine, pour situer la vie de chaque personnage dans son contexte historique.

Jean DEFRADAS.